مع مرور الزمن تزداد **علامات** رسوخاً في عالم النقد ، غدت **علامات** مضيئة في درب الأدب المتميز . ليست تلك أمنية يعبر عنها التحرير ، لكنها حقيقة يؤكدها الباحثون لنا كل يوم ، ليس من خلال ما يردنا من رسائل واتصالات ، وما نقرأه عبر الصحف والمجلات ، بل عبر الزخم الكبير من تلك المقالات التي يشرفنا تلقيها ، ويرى أصحابها أن **علامات** هي الجديرة بها .

مع كل عام يمر ، تقيم **علامات** تجربتها التحريرية ، وتحاول أن توجه النقاد الأفاضل إلى بعض القضايا النقدية التي ترى أنها بحاجة إلى مزيد من الإضاءات العلمية ، لمزيد من التبلور أحياناً ، ولتعميق بعض المفاهيم أحايين أخرى ، وإذا كانت **علامات** تود أن لا تنشر من البحوث إلى ما يوافق مقترحاتها ، فإنها أمام عشرات البحوث الجادة والقيمة الكبيرة لكتابها ، تضع نفسها مكاناً للثقة التي منحت إياها من قبل قرائها المتميزين ، فتحتفي ببحوثهم ، التي تتناول جوانب نقدية متشعبة وتوجهات نقدية مختلفة . من منطلق أن الباحثين هم الذين يرسمون خريطة النقد الحديث . وإذا كنا في أعداد سابقة ، قد اقترحنا بعض المحاور ، فإنه لم يصلنا من المواد ما يمكن أن يمثل عدداً كاملاً ضمن إطار حقل نقدي واحد . ولذا ، فإن التنوع في الموضوعات النقدية المطروحة غدت من سيمياء هذا العدد ، ونأمل أن تحوي أعدادنا القادمة عدداً من المحاور التي سبق اقتراحها في عدد سابق .

بهذا العدد تدخل **علامات** عامها التاسع من عمرها المديد .. إن شاء الله ، وهي أكثر إحساساً بثقل المسؤولية التي منحها إياها نقادنا ومثقفونا المتميزون من المحيط إلى الخليج ، حتى أصبحنا نقدم اعتذارنا كثيراً للمتواصلين معنا ، نظراً لطول فترة الانتظار لكثير من الأعمال . ووضعنا زاوية " اقرأ لهؤلاء في الأعداد القادمة " لنطمئن الباحثين أنهم في ذاكرتنا ، وإن مشاركاتهم **علامات** تهتدي بها دوريتنا . وكثيراً ما نحاول زيادة الصفحات لنستوعب بحوثاً أكبر .

تنقضي ثماني سنوات ، ويصاحبنا معها شعور بالحبور ، وإحساس بمزيد من مسؤولية الالتزام تجاه إصدار نقدي دوري جاد . وإذا تذكرنا أن **علامات** ظلت تصدر طوال هذه الفترة لم تتأخر عن الصدور أسبوعاً ، ولم تضطر لإصدار عددين في مجلد واحد ، مع التزام بمستوى متميز من المواد المنشورة ، فإن ذلك يجعلنا أكثر اطمئناناً لمستقبل **علامات** الزاهر إن شاء الله . ونحن في التحرير ، رغم وضوح رؤيتنا لهذا المستقبل ، فإننا نثمن ونسعد بعطاءات النقاد وآرائهم في دورية هي لهم ، ولقراء النقد وطلابه الناطقين بالعربية أينما وجدوا .

أسرة التحرير

نحو مفهوم استقبالي لعالمية الأدب العربي

عبده عبّود

من الملاحظ أنّ قدراً كبيراً من التضارب وعدم الوضوح يسود مفهومات النقاد الأدبيين وعلماء الأدب المقارن العرب فيما يخصّ عالمية الأدب . وهذا ما بيّناه بصورة تفصيليّة في دراسة سابقة[1]. وعليه فإنّ أوّل ما يترتب على تلك الحقيقة هو ضرورة صياغة مفهوم واضح ومتكامل لعالميّة الأدب، مفهوم يقوم على أسس نظرية منهجية متماسكة ، ويصلح لأن يتخذ منطلقاً للتعامل مع مشكلات عالمية الأدب العربي الحديث تعاملاً سليماً ومجدياً . فما هي الأسس النظرية لذلك المفهوم ؟

من حيث المبدأ ينطبق على سيرورة الأعمال الأدبية العالمية ما ينطبق على سيرورة غيرها من الأعمال الأدبية. فهي تتكون من ثلاثة مقومات أو ثلاث حلقات هي : الحلقة الإنتاجية أو الإبداعية وحلقة التوسيط وحلقة التلقي. فلنتناول كلاً من هذه الحلقات بشيء من التفصيل.

١ - البعد الفني :

إنّ العمل الأدبي العالمي هو أولاً وقبل أي شيء آخر عمل متطور أو متقدم في شكله الفني. فالجودة الفنية للعمل الأدبي تجعله أكثر قدرة على اجتياز حدوده اللغوية والثقافية القومية ، وعلى دخول دائرة العالمية ، وذلك خلافاً للعمل الأدبي المتخلف في شكله الفني . فالجودة الفنية هي الشرط الأول والأهم لبلوغ العالمية . ومع أنّ هناك إجماعاً واسعاً على هذه المقولة ، فإنّ هناك من يعترض عليها ، ويدعم

معارضته بحجج وأمثلة من الواقع الأدبي العالمي . وأهم حجة تورد في هذا السياق هي ما يعرف " بالأدب التافه " (Trivialliteratur) بأشكاله وأنواعه المختلفة ، كالرواية البوليسية ، ورواية رعاة البقر ، وروايات الحبّ العاطفية المبتذلة ، والروايات والقصص الجنسية (Pornoliteratur). فهذه الأعمال الأدبية التافهة المبتذلة كثيراً ما تحظى بنجاح عالمي يفوق النجاح الذي تحرزه أعمال أدبية ذات جودة فنية عالية. فروايات (أجاثا كريستي) البوليسية ، على سبيل المثال . قد حققت نجاحاً عالمياً تفوق على النجاح الذي حظيت به روائع الأعمال الأدبية . والشيء نفسه يمكن أن يقال عن روايات بوليسية أخرى وعن بعض روايات الجاسوسية وروايات الإثارة الجنسية . فقد ترجمت تلك الأعمال من لغاتها الأصلية إلى العديد من اللغات الأجنبية . وبلغت طبعاتها أرقاماً فلكية . فهل ننكر عالميتها لمجرد أنها تنتمي إلى الأدب التافه ؟ لئن كانت العالمية تعني أن يتخطى النص الأدبي حدوده اللغوية والثقافية القومية إلى لغات وثقافات أخرى . فلن يكون هناك مناص من الاعتراف بعالمية الكثير من الأعمال الأدبية التافهة ، بل لابدّ من التحدث عن " أدب تافه عالمي ". إنه نوع من الأدب يلبي حاجات ثقافية ونفسية متوافرة لدى متلقين كثر موجودين في كل المجتمعات . ومن الطريف أن تلك الأعمال التي تعدّ مبتذلة ومحتقرة بالمعايير الأدبية والأخلاقية الرسمية ، مما يحمل السلطة الرقابية على منع تداولها في كثير من البلدان ، كالقصص الجنسية المثيرة أو البورنوغرافية ، تشق طريقها إلى العالمية رغم كلّ الحواجز ، وتحقق انتشاراً عالمياً تحدسها عليه أرقى الأعمال الأدبية .

ويسوق معارضو نظرية " الجودة الفنية " حجة أخرى ، ألا وهي أنّ تاريخ الأدب العالمي قد شهد تمكّن أعمال أدبية ليست عالية الجودة فنياً من أن تدخل دائرة العالمية . فرواية "آلام فوتر " لغوته على سبيل

المثال ، تلك الرواية التي شقت طريقها إلى العالمية بسرعة كبيرة ، إذ ترجمت إلى لغات أجنبية كثيرة ، وأثرت تأثيراً كبيراً في متلقين ينتمون إلى ثقافات متباينة جداً ، ليست من وجهة النظر الفنية عملاً أدبياً عالي الجودة[٢]. وروايات الكاتب الأمريكي إرنست همينغواي التي ترجمت إلى مختلف اللغات ، وفلمنت ، وجعلت من مؤلفها أديباً ذا شهرة عالمية ضخمة ، ليست من الناحية الفنية متطورة بدرجة تتناسب وعالميتها . والشيء نفسه يمكن أن يقال عن روايات ستيفان زفايغ وهرمان هيسه والكثير الكثير من الأدباء الذين يعدّون عالميين . وهناك أيضاً ظاهرة الكتب الأدبية الرائجة (Besteseller) التي تحقق طبعات وأرقام مبيعات مرتفعة ، فهي سرعان ما تترجم إلى اللغات الأجنبية وتحقق رواجاً عالمياً كبيراً. وتنشر الصحافة في بعض الأقطار قائمة تلك الكتب بصورة أسبوعية . استناداً إلى معطيات تمدّها بها المكتبات . إنّ المرء قلّ أن يجد ضمن تلك الكتب الرائجة أعمالاً أدبية ذات مستوى فني رفيع . ولذا فمن المؤكد أنّ وراء رواجها العالمي سبباً غير الجودة الفنية ، يمكن أن يكون تجاوبها مع أذواق شرائح واسعة من المتلقين ، وتلبيتها لحاجاتهم النفسية السطحية . فهل تكفي هذه الحجج لجعلنا نتخلى عن الجودة الفنية كمعيار لعالمية الأعمال الأدبية ؟ إننا لسنا مع هذا الرأي . فالأعمال الأدبية الراقية فنياً تشق طريقها إلى العالمية ، وإن يكن بشيء من البطء ، وتدخل دائرة العالمية في نهاية الأمر. فهي تترجم إلى اللغات الأجنبية وتستقبل من جانب المتلقين في مجتمعات مختلفة ، ويتأثر بها القراء العاديون والأدباء الأجانب على حدّ سواء . إن الأعمال الأدبية ذات الجودة الفنية العالية هي أعمال إبداعية شقت لآدابها القومية دروباً إبداعية جديدة ، ودشنت مراحل جديدة من التطور الفني للأدب في العالم. وهذا ينطبق على روايات الأسباني ثيربانتيس ، والروسي دستويفسكي ، والألماني توماس مانّ ، والإنكليزي جيمس جويس ،

والتشيكي – النمساوي فرانز كافكا ، وعلى روائيين آخرين ، تماماً كما ينطبق على مسرحيات شكسبير وستريندبرغ وبريخت وبيكيت وغيرهم من كتاب المسرح الكبار ، وعلى شعر أوفيد وورودسورث ومالارميه وإليوت وسيلان وريلكه وغيرهم من كبار الشعراء العالميين . إن الأعمال الأدبية العالمية التي تستحق هذا الاسم بجدارة هي أعمال مثلت منعطفات وتحولات كبيرة في تاريخ الأدب العالمي ، وبدايات لمراحل ومدارس واتجاهات جديدة من تطور الأجناس الأدبية التي تنتمي إليها وقد كانت جودتها الفنية وراء ترجمتها إلى مختلف اللغات الأجنبية ، وتلقيها في مختلف المجتمعات ، واستمرار تلقيه مهما تقدّم بها الزمن .

ولكن هل يمكن التوفيق بين هذين النوعين المتضاربين من العالمية : عالمية أعمال أدبية تافهة سطحية ، وعالمية أعمال أدبية راقية متميزة فنياً وجمالياً ؟ هل ننكر على النوع الأول عالميته رغم ما يتمتع به فعلياً وميدانياً من عالمية ؟ سيكون من السخف إنكار عالمية الأدب التافه ، مهما كان رأينا فيه وموقفنا منه . فعالميته قائمة وموجودة بالفعل ، والدليل على ذلك هي الترجمات إلى اللغات الأجنبية والطبعات الكثيرة والكبيرة ، والتأثير الكبير الواسع الذي يمارسه هذا النوع من الأدب على جماهير المتلقين في كل أنحاء العالم . إن المرء يرتكب حماقة كبيرة إذا تجاهل عالمية الأدبين التافه والرائج ، وتمسّك بوجهة النظر الأرستقراطية القائلة بأن الأدب العالمي يقتصر على الأعمال الأدبية الراقية المتميزة فنياً وجمالياً . ولرب قائل إن معايير الجودة الفنية تختلف من مجتمع لآخر ، ومن ثقافة لأخرى ، ومن زمن لآخر . وبالفعل فإن الجودة الفنية معيار إشكالي ، ومن العبث إخفاء تلك الإشكالية . فتقييم جودة الأعمال الأدبية أمر خلافي . إلاّ أنّ ذلك التقييم جزء لا غنى عنه في النشاط النقدي[3]. أما تحديد معايير الجودة الفنية فهو

يرجع إلى النقاد الأدبيين وعلماء الأدب ودارسيه . فهم متلقون محترفون ذوو خبرة في هذا المضمار ، وهم يقومون بغربلة الأعمال الأدبية وتقييمها وفقاً لاتجاهاتهم الفكرية ومذاهبهم النقدية . وعلى الرغم مما يظهر بين النقاد من اختلاف في تقييم الأعمال الأدبية وجودتها الفنية، فإنّ هناك اتفاقاً أو إجماعاً كبيراً بينهم على تقييم كثير من الأعمال الأدبية التي لا خلاف على جودتها . وينطبق هذا على أعمال الأدب العربي القديم التي تنعت "بالكلاسيكية ". أما الأدب الحديث والمعاصر فكثيراً ما تتضارب تقديرات النقاد لجودة أعماله الأدبية ، ومن الصعب أن يتفق النقاد على تقييم موحد لتلك الأعمال ، حتى داخل الأدب القومي الواحد . فمابالك بالأدب العالمي ؟! إلاّ أن هناك أدباء محدثين يتفق النقاد جزئياً أو نسبياً على جودة أدبهم ، واعتماداً على ذلك تمنح الجوائز الأدبية الوطنية والعالمية . ولكنّ إشكالية التقييم تظلّ برغم ذلك إشكالية قائمة ، ومعها تظلّ إشكالية اتخاذ الجودة الفنية معياراً لعالمية الأعمال الأدبية موجودة ، إذا انطلقنا من ذلك المعيار نجد أنّ الأعمال الراقية المتميزة فنياً هي أعمال تتصف على الصعيد المضموني بأنها أعمال ذات مضامين إنسانية ، رغم أنها تعبّر عن بيئات اجتماعية وثقافية وطنية ومحلية . فروائع الأدب العالمي هي أعمال محلية جداً وعالمية جداً في آن واحد ، مما يكسبها القدرة على مخاطبة المتلقين في مجتمعاتها الأصلية وفي المجتمعات الأجنبية انطلاقاً من وجود مضامين إنسانية مشتركة بين الشعوب . فتعبير تلك الأعمال بصدق عن بيئاتها الوطنية والمحلية لا يحرمها من فرص التلقي خارج تلك البيئات بل يفتح لها أبواب الانتشار العالمي على مصراعيها . وبهذا الخصوص تصحّ مقولة " المحلية طريق العالمية ". ومن الجدير بالذكر أيضاً أن الأجناس الأدبية لا تتمتع بفرص العالمية نفسها . فالأعمال الروائية والقصصية تتمتع

بفرص أكبر ، لأنّ تلقيها خارج لغاتها ومجتمعاتها الأصلية أسهل من تلقي الأعمال الأدبية التي تنتمي إلى الأجناس الأدبية الأخرى . إن العمل الروائي أو القصصي الذي يترجم إلى لغة أجنبية ينقل إلى المتلقين الأجانب معلومات وفيرة عن مجتمعه وبيئته ، ويلبي رغبتهم في أن يكوّنوا لأنفسهم فكرة عن ذلك المجتمع وأوضاعه وقضاياه ، إضافة إلى أنه يمتعهم جمالياً . ونظراً لأنّ العمل الروائي أو القصصي نص نثري فإنه لا يفقد أثناء الترجمة إلى اللغات الأجنبية كثيراً من مواصفاته الأسلوبية والجمالية والدلالية . ولا يحتاج هذا النص ، لكي يستقبل خارج لغته الأصلية ، لأكثر من أن يترجم إلى اللغة الأجنبية وأن ينشر في كتاب أو في دورية ، وذلك لأن تلقيه يتمّ بوساطة القراءة . أما الشعر فهو جنس أدبي عصيّ على الترجمة ، وهو يفقد الكثير من خصائصه الأسلوبية والجمالية والمعنوية عندما ينقل من لغته الأصلية إلى لغة أجنبية مهما كان المترجم جدياً ، وبذلك فإنه يفقد الكثير من شعريته وأدبيته وقدرته على التأثير الجمالي في المتلقين . ولذا فإن فرص الاستقبال العالمي التي تتمتع بها النصوص الشعرية المترجمة أضعف بكثير من الفرص التي تتمتع بها النصوص الروائية والقصصية . وكم من شاعر أطبقت سمعته الآفاق في وطنه ، وعدّ "مالىء الدنيا وشاغل الناس "، لم يسمع به خارج بلاده أحد ؟. أما النصوص الدرامية أو المسرحية فهي نصوص سهلة الترجمة نسبياً إلى اللغات الأجنبية ، ويمكن أن تمثل مترجمة على خشبات المسارح الأجنبية ، وأن يقرأها المتلقون الأجانب . وبالفعل فإنّ الطلب على النصوص المسرحية المترجمة كبير جدّاً ، خصوصاً في الأقطار التي لم يزدهر فيها الأدب المسرحي ، كالوطن العربي ، حيث تلجأ مسارحها إلى عرض المسرحيات الأجنبية مترجمة أو مقتبسة أو مؤلّفة ، وهذا ما قيّض

للنصوص المسرحية الجيدة قدراً كبيراً من العالمية ، ومكّن العديد من كتاب الدراما من أن يصبحوا عالميين بالفعل . إنّ أسماء سوفوكليس وشكسبير وموليير وستريندبرغ وبريشت وديرنمات وبيكيت وآرثر ميلر وغيرهم من الكتاب المسرحيين هي أسماء لا جدال في عالميتها[٤].

٢ - البعد التوسيطي

٢ - ١ - الترجمة

لا ينتقل العمل الأدبي من دائرة أدبه القومي إلى دائرة العالمية من تلقاء نفسه ، بل نتيجة مروره بحلقة وسيطة . فلكي يصبح العمل الأدبي عالمياً يجب أن يترجم وينشر ليصبح في الإمكان أن يقرأ ويستقبل من جانب المتلقين في مختلف أرجاء العالم . وما لم يحدث ذلك لا يمكن الحديث عن عالمية ، حتى ولو كان العمل الأدبي من الناحية الفنية رائعة أدبية . وبما أن هذه المرحلة من سيرورة العمل الأدبي تتوسط مرحلتي الإنتاج والتلقي ، فإننا نسميها "مرحلة توسيطية". ولكن قبل الحديث عن هذه المرحلة لابدّ لنا من التطرق إلى إمكانية أن يستقبل العمل الأدبي خارج لغته القومية دون توسيط ، كأن تقرأ الأعمال الأدبية العربية في فرنسا أو كندا أو اليابان باللغة العربية . إنّ هذه الإمكانية قائمة ولكن على نطاق ضيّق بالنسبة لمعظم اللغات . فإجادة اللغات الأجنبية بدرجة تمكن متعلميها من تلقي أعمال أدبية أجنبية مكتوبة دون وسيط هي ظاهرة محدودة النطاق ، بالرغم من التقدم الكبير الذي أحرزه تعليم اللغات الأجنبية وتعلمها إبان العقود القليلة الأخيرة . إلاّ أنّ هذه المقولة لا تنطبق على اللغات كلها ، بل تستثنى منها اللغات التي يمكن أن تسمى عالمية ، وفي مقدمتها الإنكليزية ، التي تحولت إلى لغة تداول عالمية

وتدرّس آدابها في كل جامعات العالم . ومن الطبيعي أن يطّلع دارسو اللغة الإنكليزية وآدابها على الأدب الإنكليزي وعلى الآداب الأخرى الناطقة بالإنكليزية دون وسيط ، إضافة إلى أنهم يصبحون قادرين على الاطلاع على الأعمال الأدبية الأخرى المترجمة إلى الإنكليزية . ولهذا يمكن القول إنّ الآداب الناطقة بالإنكليزية والمترجمة إليها تتمتع بامتياز كبير وبفرص عالمية لا تتمتع بها الأعمال الأدبية المكتوبة بلغات أخرى. وهذا ينطبق ، وإن يكن بدرجة أقل ، على الآداب الناطقة بالفرنسية وعلى الأعمال الأدبية الأجنبية المترجمة إلى هذه اللغة . وعليه فإن اللغتين الإنكليزية والفرنسية تتمتعان اليوم بأهمية قصوى في تكوين عالمية الأدب . ولكن إذا صرفنا النظر عن هاتين اللغتين وآدابهما ، نجد أن الأعمال الأدبية لا تنتقل من النطاق القومي إلى النطاق العالمي دون وسيط هو الترجمة ، التي تغادر الأعمال الأدبية بوساطتها لغاتها القومية أو الأصلية إلى لغات وثقافات ومجتمعات أخرى ، حيث تستقبل وتصبح عالمية . فالترجمة هي القناة الرئيسة لعالمية الأدب ، ولا يمكن أن يلج العمل الأدبي دائرة العالمية ما لم يترجم إلى أكبر عدد من اللغات الأجنبية، وإلى الإنكليزية والفرنسية على وجه الخصوص . إنّ الترجمات هي أكبر وأهم مؤشر لعالمية العمل الأدبي ، وليس من قبيل المبالغة أن نقول إنّ المترجمين هم صناع الأدب العالمي . إلاّ أنّ اللغات لا تتساوى في الأهمية كلغات مترجم إليها (لغات هدف) لا من حيث متكلميها ومتعلميها كلغة أجنبية ، ولا من حيث أهميتها كلغات ذات إشعاع ثقافي . فترجمة عمل أدبي إلى لغة أجنبية صغيرة ذات إشعاع ثقافي ضئيل ، لا يعادل من حيث الأهمية ترجمته إلى لغة كبيرة ذات إشعاع ثقافي كبير كالإنكليزية والفرنسية . إنّ ترجمة عمل أدبي إلى لغات عالمية كالإنكليزية ، قد تتحول إلى محطة وسيطة على طريق ترجمته من تلك اللغة إلى لغات أخرى . فعن الإنكليزية ترجم إلى العربية قسم كبير مما ترجم إليها من أعمال أدبية ألمانية على سبيل المثال[٥]. والشيء نفسه

يمكن أن يقال عن الفرنسية ، التي كانت لغة وسيطة لكثير من ترجمات أعمال أدبية غير فرنسية إلى العربية . فالترجمة الأدبية إلى اللغات الأجنبية عموماً ، وإلى لغة أجنبية عالمية بشكل خاص ، تضمن للعمل الأدبي أكبر قدر ممكن من الانتشار والتلقي العالميين ، وتمكّنه بالتالي من ولوج دائرة العالمية . أمّا الآثار الأدبية التي لا تترجم إلى لغات أجنبية ، فتبقى حبيسة لغاتها القومية ، مهما كانت تلك الأعمال متطورة فنياً وفكرياً .

وغني عن الشرح أنّ الأعمال الأدبية المترجمة لا تؤثر في المتلقين إلاّ إذا كانت ترجمتها جيدة . فالعمل الأدبي عمل فني لغوي يعتمد تأثيره على طبيعته الجمالية . وما لم تتمكن الترجمة الأدبية من أن تحقق تعادلاً معنوياً وأسلوبياً وجمالياً مع الأصل ، فإنها تفقد القدرة على التأثير الجمالي[٦] . إنّ الترجمات الرديئة لا تساعد في إيصال العمل الأدبي إلى دائرة العالمية بل تعيق ذلك الانتقال . ومن هنا تنبع أهمية الانتباه إلى نوعية الترجمات وجودتها ، لا إلى كميتها فقط . ولكن الترجمة تظل في مطلق الأحوال القناة الرئيسة لعالمية الأدب والمؤثر الأكبر لتلك العالمية .

٢ - ٢ - النشر

ومن الأمور البديهية أن العمل الأدبي المترجم يجب أن ينشر كي يصل إلى المتلقين . ولكن كما هناك لغات صغيرة وأخرى كبيرة ، هناك دور نشر كبرى وأخرى صغيرة ، ولكلّ منها قدرتها على الوصول إلى القراء . فدور النشر الصغيرة لا تطبع من الكتاب سوى عدد صغير من النسخ ، مما يحصر تلقيه في دائرة ضيقة من المتلقين . أما إذا صدر العمل الأدبي عن دار نشر كبرى فمن الطبيعي أن يؤدي ذلك إلى توسيع

دائرة تلقيه وزيادة تأثيره . وقد يصدر العمل الأدبي المترجم في كتاب جيب ذي طبعة عالية ، أو في صورة سلسلة بجريدة يومية أو مجلة أسبوعية ، مما يهيىء له فرص انتشار أكبر وأوسع . وفي كلّ الأحوال فإن دار النشر وعدد الطبعات ، وعدد النسخ المطبوعة ، هي مؤشرات هامة ، تدلّ على مدى انتشار العمل الأدبي وحجم تلقيه . صحيح أنّ هذاالجانب ذو طبيعة كمية ، ولكن هذا لا يقلل من شأنه . فعالمية الأدب ليست مسألة نوعية فحسب . إنّ عملاً أدبياً مترجماً قد صدر عن دار نشر كبرى ، وصدرت منه عدّة طبعات كبيرة ، هو عمل أدبي قد حقق بلاشكّ درجة من العالمية تفوق الدرجة التي حققها عمل صدر عن دار نشر صغيرة مغمورة في طبعة واحدة وبعدد قليل من النسخ .

إلاّ أنّ سعة الانتشار هذه تتوقف على أمور مختلفة ، أبرزها استعداد جمهور المتلقين الأجانب لاستقبال العمل الأدبي الأجنبي المترجم، وقدرة دار النشر على ترويج ذلك العمل ، وقيام النقد الأدبي ، ولاسيما الصحافي منه ، بدوره كوسيط بين العمل الأدبي الأجنبي وبين جمهور المتلقين . فسعة انتشار العمل الأدبي المترجم هي محصلة جهود المترجم والناشر والناقد .

٣ - التلقي الإبداعي

ومن أبرز مظاهر عالمية الأعمال الأدبية وأشكالها تأثر الآداب الأجنبية بتلك الأعمال ، إن فنياً أو موضوعاتياً أو فكرياً ، وبأشكال وصور مختلفة . فقد كان لمسرحيات شكسبير تأثير إبداعي واسع النطاق على أدب الدراما في العالم بأسره . والشيء نفسه يمكن أن يقال عن مسرح بريخت الذي دشن مرحلة أو مدرسة جديدة في المسرح العالمي ، تعرف " بالمسرح الملحمي "(٧) . وكم كان التأثير الإبداعي لقصص ألف

ليلة وليلة في الأدب العالمي كبيراً[٨]. وهذا ينطبق أيضاً على شعر ت. س. إليوت ومالارميه وريكله وغيرهم من الشعراء العالميين . أما التأثير الإبداعي الذي مارسته روايات دستويفسكي وجيمس جويس وتوماس مانّ وفرانز كافكا وغيرهم من الروائيين الكبار على أدب الرواية في العالم ، فهو معروف وقد كان موضوعاً للعديد من الدراسات الأدبية المقارنة . فهؤلاء الكتاب العالميين قد شقوا بأعمالهم الأدبية دروباً جديدة للإبداع الأدبي ، وشكلت أعمالهم نقاط علام في تاريخ الأدب في العالم . وهذا هو شأن الأعمال الأدبية العالمية : إنها تمارس تأثيراً إبداعياً كبيراً ، سواء داخل آدابها القومية أم في الآداب الأجنبية[٩]. ومن المؤكد أنّ التأثير الإبداعي الذي يمارسه العمل الأدبي خارج أدبه القومي هو مؤشر هام آخر من مؤشرات عالميته .

٤ – التلقي النقدي

ومن العوامل الرئيسة التي تتوقف عليها عالمية الآثار الأدبية تلك النشاطات النقدية والتفسيرية التي تدور حولها في الثقافات الأجنبية. وكثيراً ما تبدأ تلك النشاطات قبل ترجمة العمل الأدبي إلى اللغات الأجنبية، وذلك عندما يقوم ناقد (أو نقاد) بالتعريف بذلك العمل وكاتبه ، مما يمهد لترجمته إلى اللغة أو اللغات الأجنبية . فهذه الكتابات النقدية تثير في نفوس القراء الأجانب الرغبة في الاطلاع على ذلك العمل ، وتحفز المترجمين إلى ترجمته ، وتبعث لدى الناشر استعداداً لنشره . إن الناقد يقوم في هذه الحالة بدور ريادي ، حيث يكتشف الأعمال الأدبية الأجنبية الجديرة بالترجمة ويمهد الطريق لترجمتها . ويستمر دور النقد بعد صدور الترجمة ، حيث يقوم الناقد بمراجعتها في الصحافة والدوريات ، ويرشد إليها القراء والمكتبات وغير ذلك من فئات المتلقين.

وبذلك يسهم النقد في ترويج العمل الأدبي المترجم وتوجيه تلقيه . وكثيراً ما يقوم النقاد بكتابة مقدمات أو خواتيم للأعمال الأدبية المترجمة، فيساهمون بذلك في تقريبها إلى أذهان القراء ويساعدون المتلقين في فهمها . ولا يتوقف دور النقد عند هذا الحدّ . فمن النقاد من يكتب دراسات أدبية معمّقة حول الأعمال الأدبية الأجنبية المترجمة ، يقوم فيها بشرح تلك الأعمال وتفسيرها وتحليلها وتأويلها . إن في صورة أبحاث تنشر في الدوريات ، أو في صورة كتب حول أدب أجنبي أو أديب أجنبي أو جنس أدبي في أدب أجنبي أو أعمال أدبية أجنبية منفردة[١٠] أو في شكل معاجم وموسوعات مخصصة للآداب الأجنبية وللأدب العالمي . من أهم أشكال هذا النشاط النقدي التفسيري الرسائل الجامعية التي تؤلّف حول الآداب الأجنبية ، وهي رسائل كثيراً ما تنشر في كتب وتصبح مراجع حول تلك الآداب . إنّ نجاح الأعمال الأدبية المترجمة وشهرة أصحابها من الأدباء الأجانب ، وحصولهم على الجوائز الأدبية العالمية كجائزة نوبل ، هي أمور تتوقف إلى حدّ كبير على هذا النشاط النقدي التفسيري . فالنقّاد هم شركاء رئيسيون في صناعة الأدب العالمي .

وبالطبع فإن لذلك النشاط بعداً تأويلياً خاصاً، وذلك لأن العمل الأدبي يفسَّر خارج لغته وثقافته بصورة قد تختلف جذرياً عن تفسيره داخل ثقافته الأصلية . فمن حق النقاد والدارسين الأجانب أن يقرؤوا العمل الأدبي الأجنبي بالصورة التي يرونها صحيحة . فهم يقرؤون ذلك العمل انطلاقاً من " أفق توقعات " مختلف بالضرورة ، قليلاً أو كثيرا ، عن أفق توقعات النقاد الذين يقرؤونه ويفسرونه ضمن أدبه القومي الأصلي . وقد يكون ذلك الاختلاف التفسيري مصدر نقاش بين النقاد الأجانب وبين النقاد المنتمين إلى أدب لغة المصدر الذين قد يعتقدون أنهم أكثر قدرة على فهم أدبهم القومي وتفسيره من زملائهم الأجانب .

ومن أشهر الأمثلة على ذلك ما دار في النقد الأدبي العربي من نقاش حول تأويل أعمال الأديب الألماني فرانز كافكا[١١].

وخلاصة القول إنّ هذا النشاط النقدي التفسيري بأشكاله المختلفة هو مكوّن رئيس من مكوّنات عالمية الأدب ومؤشر هامّ لتلك العالمية .

٥ - اعتبارات غير أدبية

ولابدّ لنا من الإشارة أخيراً إلى حقيقة أن عالمية الأدب لا تخضع لاعتبارات أدبية فقط ، بل تخضع أيضاً لاعتبارات غير أدبية ، كالقوة الاقتصادية والسياسية والعسكرية للدولة التي ينتمي العمل الأدبي إليها . فآداب الدول القوية تستفيد من هيبة دولها ، ويكون الاستعداد الخارجي لاستقبالها أكبر من الاستعداد لتلقي آداب الدول الضعيفة والمتأخرة . كذلك فإنّ الدول القوية والغنية قادرة على أن تخصص إمكانات مالية لدعم نشاطاتها الثقافية الخارجية ، بما في ذلك دعم ترجمة أعمال من آدابها إلى اللغات الأجنبية[١٢]. وأحدث مثال على ارتباط عالمية الأدب باعتبارات وعوامل غير أدبية ، هو مصير الأدب الروسي المعاصر ، فقد حظي هذا الأدب إبان ازدهار الاتحاد السوفيتي وتماسك "المعسكر الاشتراكي" سابقاً باهتمام خارجي كبير ، سواء في أقطار أوروبا الشرقية أم في العالم بأكمله . وقد تزامن ذلك مع تحول اللغة الروسية إلى لغة ذات مكانة إقليمية ودولية كبيرة . لقد وفرت القوة السياسية والعسكرية والاقتصادية للاتحاد السوفياتي السابق شرطاً غير أدبي لدخول الأعمال الأدبية الروسية دائرة العالمية . إلاّ أنّ ذلك الوضع سرعان ما تغير بعد انهيار الاتحاد السوفيتي والمعسكر الاشتراكي ، وما رافق ذلك من تدهور اقتصادي ، حوّل روسيا من قوّة عظمى إلى دولة

متلقية للمساعدات الاقتصادية الخارجية . ونتيجة لذلك تراجع الاهتمام الدولي باللغة الروسية وآدابها بصورة ملحوظة ، بينما استمر الاهتمام العالمي بلغات وآداب الدول القوية اقتصادياً وعسكرياً وسياسياً ، ألا وهي الدول الصناعية الرأسمالية الغربية . حتى أنّ اليابان ، وهي دولة ذات لغة محدودة الانتشار خارجياً ، قد شهدت في الفترة الأخيرة تزايد الاهتمام العالمي بأدبها ولغتها ، وهذا ما تجلى في تنامي عدد ما يترجم إلى اللغات الأجنبية من أعمال أدبية يابانية ، وما يكتب في الخارج عن الأدب الياباني . واليوم يمكن القول إنّ الأدب الياباني بات يتمتع بحضور عالمي مرموق ، لا يرجع إلى أسباب أدبية فقط ، بل له أسباب غير أدبية أيضاً ، يمكن إجمالها في أنّ العالم يريد أن يتعرف من خلال الأدب الياباني إلى ذلك الشعب الذي صنع واحدة من أكبر المعجزات الاقتصادية في القرن العشرين[١٣]. أمّا الحالة المضادة فهي حالة آداب أمريكا الجنوبية ، وهي آداب أقطار فقيرة متأخرة ، ولكنّ ازدهارها الفني والفكري مكّنها من أن تثبت وجودها في الساحة الأدبية الدولية ، ومكّن العديد من أدبائها من أن يحظوا بقسط وافر من العالمية . واليوم لا يُذكر الأدب العالمي دون أن تتبادر إلى الذهن أسماء عدد من الكتاب الأمريكيين الجنوبيين ، وفي مقدمتهم الروائي الكولومبي غارثيا ماركيز .

تلك هي ، بإيجاز شديد ، أبعاد مفهوم " عالمية الأدب " أو "الأدب العالمي " الذي ندعوا إلى تبنيه . إنه مفهوم متكامل يأخذ مختلف أبعاد السيرورة الأدبية وجوانبها في الحسبان ، إبداعية وإنتاجية كانت أم توسيطية واستقبالية . وهو مفهوم لا يجد أية صعوبة في التعامل مع العوامل والجوانب غير الأدبية لعالمية الأدب ، تلك العوامل والجوانب التي يمكن وصفها بالسوسيولوجية ، والتي لا نرى أي مبرر لإخفائها أو إنكارها . ومن هذا المفهوم المتماسك الذي يستند إلى نظرية الأدب يجدر بنا أن ننطلق عندما نعالج قضايا عالمية الأدب العربي الحديث .

٦ – ١ – الأدب العربي الحديث وأسئلة العالمية

ماذا يترتب على مفهوم عالمية الأدب الذي ندعوا إليه على صعيد عالمية الأدب العربي الحديث ؟ وكيف ندرس تلك العالمية في ضوء هذاالمفهوم ؟

إن دراسة عالمية الأدب العربي الحديث يجب أن تشمل كل أبعاد تلك العالمية ، لا أن تقتصر على بعضها . فعليها أن تتناول الأبعاد الفنية والجمالية ، تماماً كما تتناول الجوانب التوسيطية والنقدية والاستقبالية القرائية والمنتجة . فإذا لم تراعَ تلك الأبعاد والجوانب كلها ، فإن المرء لا يستطيع أن يرسم صورة صحيحة لواقع عالمية الأدب العربي الحديث، ولا أن يخلص إلى تصوّر سليم لما يجب عمله لمساعدة هذا الأدب في التوصل إلى مزيد من العالمية . إنّ دراسة عالمية الأدب العربي الحديث مطالبة بأن تقدّم إجابات عن الأسئلة الآتية :

١ – هل تطوّر الأدب العربي الحديث فنياً وجمالياً وموضوعاتياً بحيث يمكن القول إنه قد ارتقى إلى مصاف الآداب المتطورة في عالم اليوم ، وقدّم مساهمات قيمة في تطوّر الأدب العالمي الحديث ؟

٢ – ما هي الفرص التي يتمتع بها الأدب العربي الحديث للانتشار خارج حدود لغته القومية دونما وساطة ؟

٣ – وماذا عن ترجمة الأدب العربي الحديث إلى اللغات الأجنبية؟ أهي من حيث الحجم والنوعية ، مما يمكننا من القول إنّ العالم يطّلع بصورة وافية على الأدب العربي الحديث مترجماً إلى لغاته ؟

٤ – هل تنشر الأعمال الأدبية العربية الحديثة المترجمة إلى اللغات الأجنبية بصورة تضمن لها الانتشار والوصول إلى جمهور عريض من القراء ، أم تصدر عن دور نشر صغيرة ولا تصل سوى إلى القراء المهتمين المحدودي العدد ؟

٥ – هل حظي الأدب العربي الحديث باهتمام النقاد والدارسين الأجانب ؟ وهل قام النقد الأدبي الأجنبي بدوره في تعريف المتلقين بالأدب العربي الحديث ، وقدّم مساهمات قيمة في تحليله وتفسيره وتأويله ؟

٦ – هل تأثر الأدباء الأجانب بالأدب العربي فنياً أو فكرياً ؟

إن الإجابات السليمة عن هذه الأسئلة يمكن أن تتكامل لتكوّن صورة عن عالمية الأدب العربي الحديث . وبالطبع لا يجوز أن تكون تلك الإجابات مبنية على تقديرات وآراء ذاتية أو شخصية ، بل على دراسات واستقصاءات وأبحاث ميدانية موثقة . فالبحث الإمبيري يحمي المرء من الوقوع في الذاتية والاعتباطية ، ومن أن يقدّم إجابات سهلة عن أسئلة صعبة . ولذا فإنّ إجاباتنا عن تلك الأسئلة هي إجابات مؤقتة وغير نهائية ، تستند إلى ما توافر لنا من معلومات متعلقة بالموضوع . آملين أن نتمكن في المستقبل من استكمال هذه الإجابات ، وأن يقوم باحثون آخرون بالمساهمة في استكمالها .

٦ – ٢ الشرط الإنتاجي

تتطلب الإجابة عن السؤال الأول إجراء دراسات فنية وجمالية مقارنة بين الأدب العربي الحديث وبين الآداب الأجنبية الحديثة المتطورة، وذلك بغرض تبيّن مدى ما أحرزه الأدب العربي الحديث من تقدم على صعيد تطوير نفسه فنياً وجمالياً . ومن المناسب أن يؤخذ كلّ جنس أدبي على حدة ، فيدرس المرء أوضاعه ومستوى تطوره الجمالي والفني بالمقارنة مع أمثاله في الآداب الأجنبية المتطورة ، علماً بأننا لا نعني بذلك الآداب الأوروبية والغربية فقط . وفي الواقع فإنّ هذه المهمة العالمية الضخمة هي مهمة دائمة للدراسات الأدبية المقارنة في الوطن

العربي ، وقد تحقق على هذا الصعيد بعض الإنجازات ، وذلك من خلال دراسات التأثير والتأثر التي وضعها المقارنون العرب ، خصوصاً في مضمار الرواية العربية ، وفي مجال المسرح والشعر بدرجة أقلّ . ويشكل تخصيص الملتقى الرابع للروائيين العرب في قابس لموضوع "عالمية الرواية العربية " خطوة هامة في هذا الاتجاه ، وهي خطوة جاءت في سياق ازدهار دراسات الرواية العربية واستقطابها قسماً كبيراً من جهود الباحثين[١٤] . وتسمح تلك الدراسات بالقول إنّ الروائيين العرب قد بذلوا ، ومازالوا يبذلون ، جهوداً كبيرة بهدف تطوير الإبداع العربي والوصول به إلى مصاف العالمية . أما مسألة ما إذا كان ذلك الإبداع قد بلغ بالفعل مستوى من التطور الفني والجمالي يجعله يضاهي أرقى ما في الإبداع الروائي العالمي من مستويات فنية وجمالية ، فهي مسألة لا يمكن تقديم إجابة دقيقة وشافية عنها إلاّ من خلال دراسات فنية وجمالية مقارنة شاملة . ولكن المرء لا يستطيع أن يتجاهل المؤشرات الإيجابية التي ظهرت حديثاً بهذا الخصوص ، وأبرزها منح جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٨ للروائي العربي المصري نجيب محفوظ ، والتنامي الملحوظ لعدد الأعمال الروائية العربية التي تترجم إلى اللغات الأجنبية ، وازدياد الدراسات النقدية الأجنبية حول أدب الرواية العربي المعاصر . فهذه المؤشرات تدل على أن موقع الرواية العربية في الأدب العالمي الحديث آخذ بالتحسّن . والشيء نفسه يمكن أن يقال عن أدب القصة القصيرة والأقصوصة .

٦ - ٣ - المسرح العربي

أما بالنسبة لأدب المسرح العربي فالأمر مختلف . فهذا الأدب حديث العهد ، وقد نشأ أصلاً في غمرة المثاقفة بين الأدب العربي والآداب الأجنبية الغربية ، وليس له جذور راسخة في التراث الأدبي

العربي . ومـع أن جهوداً إبداعية ضخمة قد بذلت على امتداد القرن الأخير بهدف تأصيله وتطويره ، فإن تلك الجهود جاءت متأخرة جداً وذلك نظراً لأن المسرح قد تراجع في العالم بأسره ، وأفسح المجال للفيلم السينمائي والتلفزيوني والدراما الإذاعية[١٥]. كذلك ظلت النصوص المسرحية العربية الأصيلة قليلة جداً ، واعتمدت خشبات المسرح العربي في عروضها على النصوص المسرحية الأجنبية ، مترجمة كانت أم مقتبسة ومعدّة . ولذا لا عجب في ألا يهتمّ العالم بأدب مسرحي تلك أوضاعه .

إلاّ أنّه لا يجوز للمرء أن ينكر أن هناك كتاباً مسرحيين عرباً بذلوا جهوداً إبداعية ضخمة ، دفعت أدب المسرح العربي خطوات كبيرة إلى الأمام ، وقدموا نصوصاً تضاهي من حيث الشكل الفني والعمق الفكري أرقى النصوص المسرحية العالمية وفي مقدمة هؤلاء الكتاب المسرحيين الكاتب المسرحي العربي السوري سعد الله ونوس الذي نهض بأدب المسرح العربي المعاصر ، وأبدع أعمالاً مسرحية على درجة عالية جداً من الجودة الفنية والفكرية . وقد انعكس ذلك إيجابياً على صعيد الترجمة والعروض والدراسات النقدية ، داخل الوطن العربي وخارجه . فقد ترجمت مسرحيات سعد الله ونوس إلى اللغات الأجنبية الرئيسة ، وعرضت على خشبات المسرح في بعض الأقطار الأوروبية والغربية ، وكتبت حولها دراسات نقدية كثيرة[١٦]. وليس أدلّ على الاحترام الذي حظي به هذا الكاتب المسرحي من أنه قد كلف سنة ١٩٩٧ بتقديم كلمة المسرحيين في يوم المسرح العالمي . ومن المؤكد أن الإنجازات الإبداعية العربية في أدب المسرح لا تقتصر على سعد الله ونوس ، بل هناك مسرحيون عرب آخرون أثروا المسرح العربي بنصوص مسرحية متطورة ، وساهموا في تأصيل هذا المسرح والارتقاء به . ومن الطبيعي ألا يتجاهل العالم تلك الجهود ، وذلك بأن تترجم أعمال أولئك الكتاب المسرحيين إلى اللغات الأجنبية ، وأن تعرض من

قبل فرق مسرحية أجنبية ، وأن تقدّم في المهرجانات العالمية للمسرح . رغم كلّ ذلك لابدّ من القول إنّ ما تحقق على هذا الصعيد من تقدم مازال متواضعاً ، ومازال على المسرحيين العرب أن يبذلوا جهوداً إبداعية استثنائية ، كي يعوضوا التقصير التاريخي العربي في مضمار المسرح ، ويتمكنوا من أن يرسخوا في أذهان الناس في العالم حقيقة أنه قد أصبح لدى العرب أدب مسرحي متطوّر لا يقلّ عن أمثاله في آداب الشعوب الأخرى .

٦ - ٤ - الشعر العربي الحديث

من المعروف أنّ الشعر هو أعرق الأجناس في الأدب العربي . وأن العرب قد بنوا عليه اعتدادهم الشديد بأدبهم ولسانهم . إلاّ أن الشعر العربي عاش فترة طويلة من الركود والانحطاط الفني والمضموني استمرت إلى أواخر القرن التاسع عشر حيث بدأ عصر النهضة ، الذي شهد صراعاً مريراً بين المقلدين والمجددين[١٧] . وأسفر ذلك الصراع عن نشوء حركة تحديث ضخمة وعن انقلاب فني وموضوعاتي في الشعر العربي . فبرزت قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر إلى جانب القصيدة العامودية ذات القافية الواحدة ، وحلّت الوحدة العضوية والفنية للقصيدة محلّ بلاغة البيت وتفكك القصيدة ، وحلّ الغرض الواحد مكان تعدد الأغراض في القصيدة الواحدة ... وباختصار فإن الشعر العربي قد شهد على امتداد هذا القرن عملية تجديد وتحديث هائلة باتت تعرف بـ "حركة الحداثة الشعرية "[١٨]. فهل يعني ذلك بالضرورة أنّ الشعر العربي الحديث قد أصبح عالمياً ؟

من المعروف أن الشعر كجنس أدبي قد تخلى عن قسم من مكانته الأدبية القديمة . " كديوان العرب "، لأجناس أدبية أخرى ، وفي

طليعتها الرواية والقصة . وينظر كثير من النقاد اليوم إلى الرواية بصفتها الديوان الجديد المعاصر للعرب . ومع أن الإنتاج الشعري العربي المعاصر كبير وغزير جداً ، فإنه لم يعد المعبّر الأول ولا الوحيد عن المجتمع العربي وما يعتمل فيه من قضايا اجتماعية وثقافية وأخلاقية وسياسية . لقد انتقلت الريادة في الأدب العربي الحديث إلى الرواية والقصة القصيرة وإلى الدراما بأشكالها المختلفة[19]. أضف إلى ذلك أن الشعر جنس أدبي عصيّ على الترجمة ، كما ذكرنا في مكان سابق من هذه الدراسة . فإذا ترجم إلى لغة أجنبية ، فإنه يفقد جانباً أساسياً من نوعيته الأسلوبية والجمالية ، ويفقد بالتالي قدرته على التأثير في المتلقين ، وهذا ما يحدّ من فرص استقباله عالمياً . إنّ هذه المقولة لا تنطبق على الشعر العربي وحده ، بل على الشعر بصفة عامّة ، صحيح أنّ جائزة نوبل للآداب قد منحت في الفترة الأخيرة مرّتين لمبدعين في مضمار الشعر[20]، ولكن ذلك لا يغيّر شيئاً من حقيقة أنّ دور الشعر في العلاقات الأدبية الدولية غير رئيسي ، وأن الشعر ظاهرة ثقافية وطنية بالدرجة الأولى . فالشاعر العربي السوري الكبير نزار قباني، من قبيل التمثيل ، يتمتع في الوطن العربي بمكانة لا تضاهى ، وبتأثير يحسده عليه أيّ شاعر أجنبي . أما خارج الوطن العربي فهو لا يتمتع بتأثير أو استقبال يستحق الذكر . وهذا ينطبق من حيث المبدأ على الشعراء العرب الآخرين ، وإن كان مختلفاً بعض الشيء بالنسبة لمحمود درويش وأدونيس وصلاح عبدالصبور ، إذ هناك اهتمام خارجي أكبر بشعرهم ، وهو اهتمام تجسد في صورة ترجمات لبعض أعمالهم الشعرية وفي دراسات نقدية حول تلك الأعمال[21]. ولكن ذلك لا يغيّر كثيراً من حقيقة أن فرص استقبال الشعر العربي الحديث خارجياً فرص محدودة . لا جدال في أن ذلك الشعر قد تطوّر وتجدّد كثيراً ، وأن مستواه الفني والجمالي لا يقلّ بحال من الأحوال عن المستويات الإبداعية لأولئك

الشعراء الأجانب الذين يعدّون عالميين ، ولكن فرص العالمية المتيسرة للشعر العربي الحديث ليست كبيرة ، ودوره في عالمية الأدب العربي لن يكون رئيساً . فهذه العالمية قد باتت منوطة بأجناس أدبية أخرى . لقد شهد الأديب العالمي الكبير غوتة أن شعراء الشرق أعظم من شعراء الغرب، وعدّ الشعر خاصية ملازمة لبيئة العربي وطبعه[٢٢]، ولكن ذلك الزمان قد ولى، واليوم لم تعد عالمية الأدب العربي الحديث متوقفة على الشعر بل على الرواية والقصة. إنه عصر النثر والصورة . عموماً يمكن القول إن الأدب العربي الحديث تطور من حيث الشكل الفني والموضوعات ، وأصبح أغنى وأكثر قدرة على أن يقدم صورة صادقة وعميقة عن المجتمع العربي وما يعتمل فيه من تطورات وقضايا ، وهذا ما جعل ذلك الأدب مهيّأً بالمعايير الجمالية والفنية والإبداعية لدخول دائرة العالمية . إلاّ أنّ الأدب العربي الحديث بحاجة إلى جهود إبداعية أكبر ، تمكّنه من أن يقدّم مساهمات متميزة في الأدب العالمي ، كالواقعية السحرية التي قدمها أدب أمريكا الجنوبية ، وكفن السرد الذي قدمته حكايات " ألف ليلة وليلة ". إنّ الأدب العربي الحديث ليس بحاجة لأن يتكيف مع الأدب العالمي ، وأن يرتقي إلى المستويات الفنية والجمالية الموجودة فيه فحسب ، بل هو بحاجة أيضاً لأن يقدم إضافات إبداعية جديدة وهامّة إلى ذلك الأدب . فهذا ما ينتظره العالم من أمّة ذات رصيد حضاري تاريخي ضخم كالأمة العربية .
إنّ الأدب العربي الحديث يحوي العديد من الأعمال الأدبية الجيدة ، ولكنه مازال بانتظار الأعمال الممتازة والمتميزة، التي تفتح له باب العالمية على مصراعيه .

٧ – الشرط التوسيطي

٧ – ١ – الترجمة إلى اللغات الأجنبية

ولكن ماذا عن الجوانب التوسيطية لعالمية الأدب العربي

الحديث؟ لابدّ لنا من أن نتساءل أولاً عما إذا كان هذا الأدب يتمتع بفرصة أن يستقبل في العالم عن طريق لغته الأصلية لا بوساطة الترجمة. هل يوجد أجانب قادرون على أن يقرؤوا أعمالاً أدبية عربية حديثة باللغة العربية ؟ إنّ هذا السؤال يقودنا بالضرورة إلى الحديث عن تعليم العربية للأجانب وعن المكانة العالمية للعربية كلغة أجنبية ، وهذا حديث طويل ذو شجون[٢٣]. وما يعنينا هو ذلك الجانب من تعليم العربية لغير الناطقين بها الذي يمكّن الدارس من تلقي أعمال أدبية عربية حديثة، أي دراسة اللغة العربية وآدابها في الجامعات الأجنبية (الاستعراب) . ففي الجامعات الأوروبية والغربية لا تشغل دراسة الأدب العربي الحديث سوى جزء يسير من دراسة أعمّ ألا وهي (الاستشراق) (Orientalistik). ورغم أن الاهتمام الاستشراقي بالأدب العربي الحديث قد تنامى في المرحلة الأخيرة، وذلك ضمن تزايد اهتمام الاستشراق بالمجتمع العربي الحديث وثقافته ، فإنّ الفئة المهتمة بالأدب العربي الحديث والمطلعة عليه والمتخصصة فيه من المستشرقين مازالت صغيرة، وهذا يعني أنّ فرص تلقي الأدب في الخارج بصورة مباشرة ودون وساطة ترجمية هي فرص ضئيلة جداً ومحصورة في تلك الفئة الصغيرة من المستشرقين المتخصصين في الأدب العربي الحديث . أمّا الأغلبية الساحقة من متلقي هذا الأدب من الأجانب فهي غير قادرة على أن تستقبله ما لم يكن مترجماً إلى لغاتها . فما هي أوضاع حركة ترجمة الأدب العربي الحديث إلى اللغات الأجنبية عموماً ، وإلى اللغتين الأجنبيتين العالميتين ، الإنكليزية والفرنسية تحديداً ؟

إن الإجابة عن هذا السؤال بصورة دقيقة تقتضي أولاً حصر ما يصدر من ترجمات لأعمال من الأدب العربي الحديث إلى كلّ لغة من اللغات الأجنبية ، وهذه مهمة لم تنجز إلا بصورة جزئية ، وبالنسبة لعدد قليل من اللغات الأجنبية الرئيسة[٢٤]. وغنيّ عن الشرح أنّ إنجاز مهمة

علمية كهذه يتجاوز إمكانات باحث واحد ، ويتطلب وجود مركز خاصّ يقوم بحصر الترجمات وتوثيقها . أمّا المهمة الثانية في هذا المجال فهي دراسة حركة الترجمة لناحية نشوئها وتطورها وتوجهاتها ومشكلاتها وأعلامها وغير ذلك من الأمور المتعلقة بها . وبهذا الخصوص لا توجد دراسات كثيرة ، وجلّ ما هو متوفر هي معلومات متفرقة ، مصدرها الصحافة العربية والأجنبية التي تنشر من حين لآخر أنباء عن ترجمات كهذه . وليس هناك رصد منظم حتى لتلك المعلومات الصحافية . أمّا فهرس الترجمات الذي تصدره إحدى المنظمات المتخصصة لهيئة الأمم المتحدة (Index Translatorum) فهو فهرس مليء بالثغرات ، لأنه لا يزود بمعطيات ببيلوغرافية دقيقة من قبل الجهات التي تمده بتلك المعطيات .

تدل المعطيات المستقاة من المصادر السابقة الذكر ، وهي معطيات غير كاملة ، على أن تحسناً ملموساً قد طرأ على حركة الترجمة الأدبية من العربية إلى اللغات الأجنبية عموماً وإلى اللغات الأوروبية على وجه الخصوص[٢٥]. ولذلك التحسن أسباب مختلفة ، منها رغبة الجمهور الأجنبي في أن يتعرف على المجتمع العربي وثقافته من خلال أعمال أدبية عربية معاصرة ، وذلك في ضوء العلاقات الاقتصادية والسياحية والاجتماعية والثقافية المتنامية بين العرب والمجتمعات الغربية ، وفي ضوء التركيز الإعلامي الغربي على المنطقة العربية ذات الأهمية الحيوية بالنسبة للغرب ، وبسبب ما شهدته هذه المنطقة مؤخراً من حروب ونزاعات وأزمات . يضاف إلى ذلك ظهور عدد متزايد من المتخصصين الأجانب في اللغة العربية وآدابها ممن أبدوا استعداداً لترجمة أعمال أدبية عربية حديثة إلى لغاتهم ، وبرهنوا على أنهم قادرون على ممارسة الترجمة الأدبية من العربية إلى تلك اللغات بكفاءة كبيرة . ومما شجع هؤلاء المستعربين على الإقدام على ترجمة أعمال

أدبية عربية حديثة إلى لغاتهم صدور أعمال على درجة عالية من الجودة الفنية والأهمية الفكرية ، أعمال قادرة على أن تستأثر باهتمام المترجمين وأن تغري الناشرين بنشرها . كما لا يجوز للمرء أن يغفل حقيقة إنشاء مؤسسات ثقافية في بعض الأقطار الغربية ، تقوم بتشجيع ورعاية ترجمة أعمال من آداب آسيا وأفريقيا وأمريكا الجنوبية إلى لغات تلك الأقطار[٢٦]، وذلك بغية تلافي ضعف تمثيل تلك الآداب في التبادل الأدبي الدولي ، وتشجيعاً لحوار الثقافات عبر الحوار الأدبي . فقد توصلت بعض الأوساط الثقافية الغربيّة إلى قناعة مفادها أنّ من الضروري أن تتعرف مجتمعاتها إلى شعوب العالم الثالث من خلال آداب هذه الشعوب ، لتصبح أكثر قدرة على تفهم مشكلاتها وأزماتها[٢٧].

مهما يكن من أمر فإن عدد الأعمال الأدبية الحديثة المترجمة إلى اللغات الأجنبية عموماً والأوروبية والغربية خصوصاً آخذ بالتزايد . وقد تمحورت حركة الترجمة الأدبية من العربية إلى تلك اللغات حول أعمال روائية وقصصية ، بينما لم تحظ الأعمال الشعرية بنفس القدر من الاهتمام . ومن الملاحظ أنّ نصيب آداب بعض الأقطار العربية من الترجمة إلى اللغات الأجنبية كان أكبر من نصيب البعض الآخر . فقد كان للأدب العربي المصري حصّة الأسد من أعمال الترجمة ، تليه آداب أقطار المغرب العربي وفلسطين ولبنان . أما آداب الأقطار العربية الأخرى ، فلم تصب من الترجمة سوى النزر اليسير ، وغيّب بعضها بصورة كاملة . ومن الملاحظ أيضاً أن حركة الترجمة قد تمحورت حول شخصيات أدبية ، يأتي في مقدمتها الروائي العربي المصري نجيب محفوظ ، الذي انعكس حصوله على جائزة نوبل للآداب سنة ١٩٨٨ بصورة بالغة الإيجابية ، لا على ترجمة أدبه فحسب ، وإنما على مجمل حركة الترجمة الأدبية من العربية إلى اللغات الأجنبية[٢٨]. فهذه الجائزة الأدبية الدولية الهامّة لا ترفع شأن الأديب الذي يحصل عليها وحده ، بل

ترفع أيضاً مكانة الأدب القومي الذي ينتمي إليه ذلك الأديب . ومن الملاحظ أيضاً أن الأدب النسوي العربي قد حظي باهتمام عالميّ خاصّ . ومن الأديبات اللاتي تمحورت حولهن حركة الترجمة : نوال السعداوي وغادة السمان وإملي نصر الله وسلوى بكر وآسيا جبار وأليفة رفعت وسحر خليفة وليلى العثمان . ولهذا الاهتمام بالأدب النسوي العربي علاقة بالتضامن النسائي العالمي ، وباعتقاد النساء الأجنبيات أنّ النساء العربيات يعانين من اضطهاد ذكوري شرقيّ متطرّف[٢٩].

لا نعرف ما إذا كانت النشاطات الترجمية قد انصبّت على اتجاهات فنية معينة في الأدب العربي الحديث . فالمعطيات المتوافرة لدينا لا تسمح بوضع مقولات تتعلق بهذه المسألة . ولكن من الواضح أن حركة الأدب العربي إلى اللغات الأجنبية عموماً والأوروبية والغربية خصوصاً ، تنطلق من توقعات جمهور المتلقين الأجانب وحاجاتهم الثقافية ، وتسعى لتلبية تلك الحاجات . وهذا أمر طبيعي ، ولو تجاهلت حركة الترجمة تلك الحاجات لحكمت على نفسها بالفشل .

مهما يكن من أمر فإن تحسناً ملحوظاً قد طرأ على حركة ترجمة الأدب العربي الحديث إلى اللغات الأجنبية . إلاّ أنّ ذلك التحسن نسبيّ فنصيب الأدب العربي من التبادل الأدبي العالمي الذي يتمّ بوساطة الترجمة مازال محدوداً جداً إذا قيس بما يترجم إلى اللغات الأجنبية الرئيسة من أعمال أدبية . وفي هذا السياق لابدّ من الإشارة إلى أن الجهات الرسمية العربية ، من وزارات ثقافة وإعلام وخارجية واتحادات أدباء وكتاب ، لم تول ترجمة الأعمال الأدبية العربية إلى اللغات الأجنبية كبير اهتمام ، ولم تقدم له تشجيعاً أو دعماً فعلياً ، وكأن هذا الشأن الثقافي الخارجي لا يعني الأمة العربية . إلاّ أنّ التقصير الرسمي قد حفز بعض الشخصيات غير الرسمية العربية إلى القيام بمبادرات تهدف إلى تشجيع ترجمة الأدب العربي الحديث إلى اللغات الأجنبية عموماً وإلى

اللغة الإنكليزية خصوصاً . ومن أهم تلك المبادرات مشروع (بروتا) (PROTA) الذي طرحته الكاتبة العربية سلمى الخضراء - الجيوسي ، وهو مشروع يتضمن ترجمة أعمال مختارة من الأدب العربي إلى الإنكليزية بصفتها اللغة الأوسع انتشاراً والأكبر إشعاعاً ثقافياً في العالم[٣٠].

ولابدّ أخيراً من ملاحظة أنّ ما يترجم إلى اللغات الأجنبية ، من أعمال أدبية حديثة قلّ أن يصدر عن دور نشر أجنبية كبيرة ، بل يصدر غالباً عن دور نشر صغيرة لا تؤمن له سوى انتشار قرائي محدود . وعلى سبيل المثال فإن القسم الأعظم مما ترجم إلى اللغة الألمانية من أعمال أدبية حديثة قد صدر عن ثلاث دور نشر صغيرة وبطبعات صغيرة، وهي لا تصل إلى جمهور واسع من القراء[٣١]. فإذا أضفنا هذا الجانب إلى الجانب السابق ، أي ضعف حركة الترجمة الأدبية من العربية إلى اللغات الأجنبية ، أمكننا أن نتصور ضعف الانتشار ومن ثم ضعف التأثير الذي يمارسه الأدب العربي الحديث على الصعيد العالمي .

٧ - ٢ - التلقي النقدي - التفسيري

من أبرز المؤشرات التي تدل على ما تتمتع به الأعمال الأدبية من عالمية ما يكتب حولها باللغات الأجنبية من مقالات ودراسات نقدية وأبحاث جامعية وغير جامعية ، تعرّف بها وتحللها وتفسرها وتشكل في نهاية المطاف حلقة وسيطة بينها وبين متلقيها . فما نصيب الأدب العربي الحديث من تلك الجهود النقدية والتفسيرية ؟ من الملاحظ أنّ الكتابات النقدية الأجنبية المتعلقة بالأدب العربي الحديث لم تحصر ولم توثق ببيليوغرافياً ، ومن نافلة القول إنها لم تدرس وتحلل ، علماً بأن قسماً منها ، ألا وهو القسم المتمثل في الكتب والرسائل الجامعية

المطبوعة ، ليس من الصعب حصره . فالمكتبات الوطنية الجامعية (في الأقطار المتقدمة على الأقل) تحوي فهارس لتلك الكتب والرسائل الجامعية . أما الأمر الأصعب فهو جمع وتوثيق المواد النقدية المنشورة في الصحف والمجلات وغيرها من الدوريات ، خصوصاً عندما لا توجد مؤلفات بيبليوغرافية أو كشّافات فهرسية خاصة بها . وفي كلّ الأحوال لم يقم أحد بحصر تلك المادة النقدية وجمعها ، وليس هناك أيّ ثبت بيبليوغرافي ، جزئي أو كلّي ، بما كُتب في العالم حول الأدب العربي الحديث . وجلّ ما هو متوافر هي معلومات ومعطيات متفرقة ومتناثرة حول كتب أو رسائل جامعية صدرت هنا أو هناك ، وحول دراسات نقدية صدرت في هذه الدورية الأجنبية أو تلك .

إلاّ أن المعلومات المتوافرة ، وهي قليلة ، تشير إلى أن تلك النشاطات النقدية في تنام ، إن في صورة مقالات صحافية تراجع فيها الأعمال الأدبية العربية المترجمة ، أو في صورة مقالات تعرّف بالأدب العربي الحديث وأعلامه ، أو في صورة أبحاث تصدر في الدوريات المتخصصة والثقافية ، أو في صورة كتب ورسائل ماجستير ودكتوراه حول الأدب العربي الحديث[٣٢]. ومن الطبيعي ألا تتفق وجهات نظر النقاد والدارسين الأجانب مع وجهات نظر النقاد والدارسين العرب فيما يتعلق بالأدب العربي الحديث ، بل قد تثير التحليلات والتفسيرات والتأويلات التي يأتي بها النقاد والدارسون الأجانب استغراب زملائهم العرب ودهشتهم . ولكنّ هذا الاختلاف أمر طبيعي ، كما ذكرنا غير مرّة . فالناقد الأجنبي يقرأ الأعمال الأدبية العربية انطلاقاً من هوية مختلفة عن هوية الناقد العربي ، ويقارب تلك الأعمال مقاربة تأويلية تختلف عن مقاربات زملائه العرب[٣٣]. إلاّ أنّ هذا الاختلاف لا يجوز أن يتحوّل إلى مصدر توتر بين الطرفين . فرؤية الآخر لأدبنا قد تكون أكثر موضوعية من رؤيتنا ، وهي في مطلق الأحوال رؤية مشروعة يجب أن تحترم

وتناقش بكل جدية ، بعيداً عن منطق المؤامرة وإلصاق التهم بالآخر . فالمهم في الأمر هو أن يستمرّ اهتمام النقاد الأجانب بالأدب العربي الحديث ، وأن يواصل هؤلاء النقاد التعريف به وتقديمه وتحليله وتفسيره ، لأنهم بنشاطهم النقدي هذا يثيرون اهتمام الرأي العامّ الخارجي به ، ويساهمون في ولوجه دائرة العالمية .

٧ – ٣ – التأثير الإبداعيّ

لئن كان التأثر الإبداعي بالآداب الأوروبية قد أدى دوراً مركزياً في تحديث الأدب العربي فنياً وفكرياً ، وكان محركاً رئيساً لذلك التطور المذهل الذي شهده الأدب العربي منذ أواسط القرن التاسع عشر ، فهل أثر الأدب العربي الحديث في الآداب الأوروبية والغربية مثلما أثرت حكايات ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة والمقامات والشعر الأندلسي في تلك الآداب ؟ إنّ مجرد طرح هذا السؤال قد يبدو أمراً مستعجناً . فالأدب العربي الحديث لم يتطور إلا بعد أن استقبل مؤثرات إبداعية أوروبية غزيرة ومتنوعة ، ورغم كل ما عرفه هذا الأدب من تطور فكري فإنه مازال بحاجة إلى استيعاب المزيد من تلك المؤثرات ، وهو لم يبلغ بعد درجة من التطور تجعله قادراً على أن يؤثر في الآداب الأوروبية والغربية إبداعياً . إن الجهود الإبداعية للأدباء العرب مازالت منصبة على السعي للحاق بركب الآداب الأجنبية المتطورة التي تصنع الأدب العالمي الحديث والمعاصر ، ولم ينتقل الأدب العربي الحديث بعدُ من التأثر بالآداب الأجنبية إلى مرحلة التأثير فيها إبداعياً. فاطلاع الأدباء الأوروبيين والغربيين على الأدب العربي الحديث محدود جداً ، وهم يرون في الأدباء العرب المحدثين والمعاصرين تلاميذ للأدب الأوروبي ، ليس في نتاجاتهم الأدبية ما يستحق أن يتأثر به إبداعياً أديب أوروبي معاصر. إلاّ أنّ الوضع آخذ بالتغيّر ، وذلك مع تواصل التطوّر الإبداعي الذي

يشهده الأدب العربي المعاصر ، الذي يزداد تحرره من النماذج الأوروبية والغربية التي استوعبها ، وتتكثف فيه الجهود الرامية إلى بعث نماذج إبداعية أصلية ، يمكن أن تشكّل المساهمة الإبداعية التي سيقدّمها الأدب العربي الحديث والمعاصر في الأدب العالمي . وعندما تنضج تلك النماذج، سيصبح من الممكن القول إن الأدب العربي الحديث قد بلغ مصاف العالمية . وهذا هدف يتقدّم الأدب العربي المعاصر نحوه بسرعة كبيرة .

٨ - خاتمة

وبعد، فإنّ ما قلناه في هذا البحث حول موضوع عالمية الأدب العربي الحديث يمثل وجهة نظر في هذه المسألة الثقافية الهامة التي يجب أن يستمر الحوار بصددها إلى أن يتوصل النقاد والباحثون العرب المعنيون إلى توضيح ماهيتها وأبعادها ومترتباتها . وفي مقدمة الأمور التي من المهم التوصل إلى تصوّر مشترك حولها مفهوم عالمية الأدب ، وذلك لأن فهمنا لتلك العالمية يحدد طريقة معالجتنا لقضايا الأدب العربي الحديث . وقد رأينا في الساحة النقدية العربية مفهومات مختلفة لعالمية الأدب ، وهي مفهومات عرضناها وناقشناها ، وطرحنا بديلاً لها مفهوماً متكاملاً يأخذ أبعاد السيرورة الأدبية كلها في الحسبان ، ألا وهي الأبعاد الفنية أو الإنتاجية ، والأبعاد التوسيطية والاستقبالية . وفي ضوء هذا المفهوم يمكن القول إنّ عالمية الأدب العربي الحديث تتحقق بقدر ما يتطور هذا الأدب فنياً وفكرياً ، بحيث يضاهي الآداب الأجنبية المتطوّرة ، ويقدّم للأدب العالمي مساهمة فنية خاصّة ذات شأن . وقد حقق الأدب العربي الحديث على الصعيد الفنيّ أو الإنتاجي تقدّماً كبيراً ، ولكن مازال أمام هذا الأدب الكثير مما ينبغي أن ينجز . وفي المجال التوسيطي ، من ترجمة ونقد ونشر ، من الملاحظ أن الأدب العربي الحديث قد حقق إبان

الأعوام الأخيرة تقدماً ملحوظاً ، وقد ازداد إطلاع العالم على هذا الأدب واستقباله له . إلاّ أنّ هناك تقصيراً كبيراً على هذا الصعيد . فالجهود الترجمية والنقدية العربية التي بذلت لم تؤمن للأدب العربي الحديث حضوراً دولياً مناسباً . لقد خطا هذا الأدب من الناحية الإبداعية خطوات هامّة ، وحقق تقدماً كبيراً لا يمكن تجاهله . إلاّ أنّ إيصال هذا الأدب إلى العالم من خلال الترجمة إلى اللغات الأجنبية والتوسيط النقدي يعتريه كثير من القصور والتقصير . إنّ في أدبنا الحديث كثيراً من الأعمال التي يمكن أن تستقبل في العالم بشكل جيد ، إذا قيّض لها أن تترجَم وتنشَر وتقدَّم نقدياً بصورة مناسبة . وباختصار فإنّ ارتقاء الأدب العربي الحديث إلى مصاف العالمية ودخوله دائرتها يتوقف على عاملين هما : استمرار تطوّره الفني والفكري من جهة ، وتوافر جهود ترجمية ونقدية تقدّمه للعالم وتحقّق له حضوراً دولياً من جهة أخرى . وبقدر ما يتقدّم الأدب العربي الحديث على هذين الصعيدين ، بقدر ما يقترب من العالمية.

الهوامش والإحالات

(١) راجع بحثنا : الأدب المقارن ومفهومات الأدب العالمي ، (مجلة باسل الأسد لعلوم اللغات وآدابها)، العدد الثاني ، كانون الثاني ١٩٩٩ ، ص ٩٣ - ١٢٧ .

(٢) ترجمت هذه الرواية إلى العربية عدّة مرات ، وأشهر تلك الترجمات هي الترجمة التي قام بها الأديب المصري أحمد حسن الزيات عن الفرنسية . راجع جيته : آلام فرتر . بيروت : دار القلم ، ١٩٨٠ . وحول استقبال هذه الرواية عربياً راجع كتابنا : الرواية الألمانية الحديثة - دراسة استقبالية مقارنة . دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٣ ، ص ٢٨ - ٣٣ .

(٣) يرى الناقد العربي الكبير ميخائيل نعيمة في غربلة الأعمال الأدبية ، أي تقييمها ، جوهر النشاط النقدي . وهذا رأي يجمع عليه معظم النقاد الأدبيون في العالم . وفي كلّ الأحوال فإن التقييم هو إحدى القضايا المركزية للنقد الأدبي . راجع : الغربال . بيروت : مؤسسة نوفل ، ط ١٤ ، ص ١٣ .

(٤) خصصت وزارة الإعلام الكويتية للمسرحيات الأجنبية المترجمة إلى العربية سلسلة كتب شهرية اسمها "من المسرح العالمي "، وقد نشرت تلك السلسلة مئات المسرحيات .

(٥) بهذا الخصوص راجع كتابنا : هجرة النصوص - دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي . دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٥ ، ص ١٢٨ وما يتبعها . عن الإنكليزية والفرنسية ترجم أيضاً عدد كبير من الأعمال الروسية ، كأعمال دستويفسكي ، التي ترجمها الدكتور سامي الدروبي . وإلى اليوم يترجم قسم كبير من الآثار الأدبية الأجنبية عن لغات وسيطة .

(٦) راجع بهذا الشأن كتاب ي. ليفي : الترجمة الأدبية - نظرية جنس فني - فرانكفورت / بون ، ١٩٦٩ . وهو إلى اليوم الأفضل في بابه .

J. Levry : Die literarische Überselzung. Theorie einer Kunstgattung. Frankfurt / M. - Bonn, 1969.

راجع كذلك : نوفل نيوف : الشعر والترجمة . مجلة المعرفة ، دمشق ، س ٣٢ ، ع ٣٦٥ ، شباط ١٩٩٤ ، ص ١٣٦ - ١٥١ .

(٧) فيما يتعلق بتأثير مسرح بريشت على المسرح العربي راجع : الرشيد بن شعير : أثر مسرح برتولد بريخت في مسرح الشرق العربي . دمشق : دار الأهالي ، ١٩٩٦ .

(٨) راجع بهذا الخصوص جاسم محسن الموسوي : الوقوع في دائرة السحر . ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنكليزي بيروت : مركز الإنماء القومي ، ط٢ ، ١٩٨٦ .

راجع أيضاً : عبدالسلام حمد : أثر ألف ليلة وليلة في الأدب الأمريكي . في : الأسبوع الأدبي ، العدد ٥٧٢ ، ١٩٩٧/١٢/٨ .

(٩) حول هذه المسألة راجع كتابنا : الأدب المقارن ، ص ٢٢٤ - ٢٥١ .

(١٠) نفسه ، ص ١٨٥ - ١٩٣ .

(١١) فيما يتعلق بالنقاش العربي حول أدب كافكا راجع كتابنا : الرواية الألمانية الحديثة ، ص ١٧٥ - ١٩٩ .

(١٢) أحدثت الدول المتقدمة مؤسسات خاصة بالعمل الثقافي الخارجي ، تقوم بتقديم الدعم المادي لمن يقوم بترجمة أعمال من آدابها إلى اللغات الأجنبية ، لأنها ترى أن ذلك يحسن صورتها في العالم ويزيد التفهم لقضاياها .

(١٣) من الملاحظ أنّ هناك اهتماماً عالمياً متزايداً باليابان مجتمعاً وثقافة ، وأنّ إرهاصات اهتمام كهذا آخذة بالظهور في الوطن العربي . ومن أحدث المؤشرات الدالة على هذا الصدى الكبير الذي كان لمقالات محمد حسنين هيكل حول اليابان راجع : المقالات اليابانية ، بيروت - القاهرة ، دار الشروق ، ١٩٩٧ .

(١٤) كان " مؤتمر الرواية العربية الأول " الذي انعقد في أواخر شباط ١٩٩٨ بحضور ما يزيد على مائتي روائي وناقد دليلاً على تنامي الاهتمام الثقافي العربي بأدب الرواية . راجع بهذا الخصوص جريدة (أخبار الأدب) القاهرية ، الأعداد ٢٤١ - ٢٤٥ ، فبراير - مارس ١٩٩٨ .

(١٥) لقد كان المسرحي الكبير فريدريش ديرنمات سباقاً إلى تشخيص أزمة المسرح المعاصر ، إذ أعلن في أواسط الخمسينيات أنّ زمن المسرح قد ولّى وأفسح المجال للفيلم . أما ما تبقى من مسرح فلا يتعدى أن يكون متحفاً أو تجريبياً مسرحياً . راجع بحثنا : ديرنمات بين الأسطورة والتنوير . مجلة (الحياة المسرحية) ، العدد ١٧ - ١٨ ، ١٩٨١ ، ص ٢٠ - ٣٠ .

(١٦) نذكر على سبيل المثال ترجمة مسرحية " الاغتصاب " إلى الألمانية من قبل المستعربة فريدريكه بانيفيك التي زوّدت المسرحية بتحليل مستفيض راجع :

F. Pannewick : Der andere Bilck. Eine syrische Stimme zur Palästinafrage. Klaus Schwarz Verlag, Berlin 1993.

(ف . بانفيك : النظرة الأخرى . صوت سوريّ حول القضية الفلسطينية . برلين ١٩٩٣) راجع أيضاً :

J. ch. Bürgel / st. Guth (Hg.) : Gesellschaftlicher Wandel im Zeitgenössisch en Drama der islamischen welt. Beirut 1995.

(ي. كر. بورغيل / ست. غوت : التحول الاجتماعي في الدراما المعاصرة في العالم الإسلامي . بيروت ١٩٩٥).

(١٧) يعدّ كتابا " الغربال" لميخائيل نعيمة و" الديوان " لعباس محمود العقاد وعبدالقادر المازني أبرز وثيقتين نقديتين لتلك المعركة الأدبية . راجع : الديوان كتاب في النقد والأدب .، دمشق : منشورات وزارة الثقافة ١٩٩٦ .

(١٨) الأدبيات النقدية حول هذه المسألة كثيرة وأكتفي بالإشارة إلى : محمد لطفي اليوسفي : في بنية الشعر العربي المعاصر . تونس ، (سراس للنشر) ، ط٢ ، ١٩٩٢ ؛ محمد بنيس : الشعر العربي الحديث . ط٢، الدار البيضاء (دار توبقال) ، ١٩٩٦ .

(١٩) إنّ أهم تلك الأشكال وأوسعها استقبالاً هي الدراما التلفزيونية .

(٢٠) هذان الشاعران هما الإيرلندي سيموس هيني (S. Heaney) والبولونية فاسلافا زيمبروسكا (W. Szymbroska).

(٢١) راجع مثلاً ملف (الشعر العربي الحديث) الذي نشرته مجلة " دي هورين " الألمانية ، وهو ملف خصص معظمه لشعر أدونيس . (Die Horren, Hett 2/ 1998, S. 60 - 124).

(٢٢) راجع كاتارينا مومزن : جوته والعالم العربي . ترجمة عدنان عباس علي . الكويت (سلسلة عالم المعرفة) ١٩٩٥ ، ص ٥٢ .

(٢٣) راجع مقالنا : العمل الثقافي العربي في الخارج وتدريس العربية لغير الناطقين بها . في : الأسبوع الأدبي، العدد ١٦١ ، ٦ / نيسان ١٩٨٩ . راجع كذلك المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم : تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها - قضايا وتجارب - تونس ١٩٩٢ .

(٢٤) من أهم تلك الجهود البيبليوغرافية الجهد الذي بذله فاروق مردم - بك في مؤلفه المتعلق بحركة الترجمة من العربية إلى الفرنسية . راجع :

F. Merdam - Bey : Catalogue Bibiliographique. Paris 1996.

وبخصوص حركة الترجمة الأدبية من العربية إلى الإنكليزية راجع : صالح جواد طعمة : الشعر العربي الحديث المترجم إلى الإنكليزية . طنجة : منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة ، ١٩٩٣ .

(٢٥) هذا ما برهنا عليه بالنسبة لحركة الترجمة الأدبية من العربية إلى الألمانية ، تلك الحركة التي يمكن أن تعدّ مؤشراً هاماً لأوضاع حركة الترجمة من العربية إلى اللغات الأوروبية والغربية . راجع كتابنا : هجرة النصوص ، ص ٣١ - ٥٤ .

(٢٦) وهناك في ألمانيا مثلاً عدة مؤسسات ومبادرات لتشجيع حركة الترجمة من اللغة العربية أبرزها "جمعية تشجيع الترجمة من آداب آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية "، وهي جمعية مرتبطة باتحاد الناشرين الألمان

(Börsenvervein des deutschen Buchhandels)

(٢٧) تعدّ الترجمة الأدبية أحد الأبعاد الثقافية للشراكة المتوسطية بين الأقطار العربية والاتحاد الأوروبي. وقد تجسد ذلك في مشروع " شهادات البحر المتوسط " الذي يهدف إلى تعريف المجتمعات الأوروبية بالمجتمعات العربية من خلال ترجمة سير ذاتية لشخصيات أدبية هامة إلى اللغات الأوروبية الرئيسة . وقد انطلق هذا المشروع عملياً سنة ١٩٩٦ ، وصدرت ضمن إطاره ترجمات للسير الذاتية للأدباء : عبدالرحمن منيف وجبرا إبراهيم جبرا وخالد زيادة والطاهر بن جلون .

(٢٨) ترجمت أعمال نجيب محفوظ الكاملة إلى اللغات الأوروبية الرئيسة ، وقد انتقلت شرارة الترجمة إلى أدباء عرب آخرين من أمثال : جمال الغيطاني وصنع الله إبراهيم وعبدالرحمن منيف وإبراهيم الكوني ويوسف القعيد وغيرهم .

(٢٩) من هذه الناحية يمكن القول إن حركة الترجمة تثبت تصوّراً مسبقاً وسائداً في المجتمعات الغربية حول وضع المرأة في المجتمعات العربية . راجع عبدالنبي إصطيف : المعذبات في الشرق ، مجلة (المعرفة) ، دمشق ، س ٣٢ ، أيار ١٩٩٣ ، ص ١٤٤ - ١٥٧ .

(٣٠) يتألف مشروع (PROTA) لترجمة الأدب العربي إلى الإنكليزية من عدة مجلدات أهمها مجلدا "الشعر العربي الحديث " و" الدراما العربية الحديثة ". ويقع المجلد الأول الذي صدر سنة ١٩٨٧ في ٥٠٠ صفحة وهو يغطي الشعر العربي الحديث بصورة ممتازة ، وحبذا لو وجدت مختارات كهذه باللغة العربية. كذلك فإن مجلد " الدراما العربية الحديثة " الذي حررته السيدة الجيوسي بالتعاون مع المستشرق المعروف روجر ألن جدير بالإعجاب ، ولا يوجد بالعربية في هذا الباب كتاب بهذا المستوى . راجع :

Salma Khadra Jayyusi (Edit) : Modern Arabic Poetry - An Authology. Columbia - University - Press, Newyork, 1987; Ders. / R. Allen (Edit) : Modern Arabic Drama. Indiana University Press, Bloomington / Indianapolis, 1995.

وفي ألمانيا قام بعض الأدباء العرب المقيمين هناك ، وأبرزهم ناجي نجيب وخالد المعالي وتوفيق سليمان بدور شبيه بالدور الذي قامت به الأديبة سلمى الخضراء - الجيوسي على صعيد التعريف بالأدب العربي الحديث عبر الترجمة والتوسيط النقدي . وفي فرنسا يقوم الشاعر والمترجم المغربي الأصل عبداللطيف اللعبي بهذا الدور . إن الأدباء العرب المغتربين الذين يجيدون اللغات الأجنبية ويحيطون بالآداب الأجنبية دون التخلي عن صلاتهم باللغة والأدب العربيين يستطيعون القيام بدور متميز في التعريف بالأدب العربي الحديث في العالم .

(٣١) هذه الدور هي (Lenos) و(Unionsverlag) في سويسرا ، و(Edition Orient) في ألمانيا .

(٣٢) راجع على سبيل المثال العدد الخاص بنجيب محفوظ الذي أصدرته مجلة " نص ونقد " الألمانية ، وهذا أمر لا سابقة له بالنسبة للأدب العربي : .H. Fähndrich : Nagib Mahfus, text + Kritik 1991

(٣٣) تمثل الأبحاث المقدمة إلى ندوة " الأساطير والنماذج البينية التاريخية والشخوص الرمزية في الأدب العربي " التي أقامها " المعهد الألماني للدراسات الشرقية " في بيروت من ٢٥ إلى ٣٠ حزيران ١٩٩٦ نماذج للدراسات الاستشراقية الحديثة المتعلقة بالأدب العربي . (راجع : الآداب ، ع ٩ - ١٠ و١١ - ١٢ ، ١٩٩٧) . راجع كذلك مقالنا : هل توصّل الاستشراق إلى مقاربة جديدة للأدب العربي . في : الأسبوع الأدبي ، العدد ٥٢٢ ، ١٩٩٦/٨/١ ، ص ٥ .

* * *

فرانسوا روسي

بشير القمري

تقديم :

وَقْعُ التّرجمة .

الترجمة خيانة . هذا صحيح ومؤكد مائة في المائة . وإذا لم تكن الترجمة كذلك بهذه النّسبة ، تامة ومستوفية ، فهي بنسب قريبة منها ، تزيد أو تنقص ، تقلّ ، تضعف أو تقوى بحسب إكْراهاتٍ عديدة : إكراهاتُ النصّ في حدّ ذاته بين الانقياد والتمنّع والجفاء ، إكْراهاتُ اللّغة بين القُدرة والإنجاز والمقبولية وامتلاك عُدة (جهاز) النحو والتركيب والترا‌صف والصياغة ، إكراهاتُ الثقافة والنسق والسياق والمجال المعرفي ، القيم الوظيفية للنص - الأصل والنص المترجَم وهو يرتحلُ ، يسافر ، يهاجر ، بين لغتين ولسانين ، القيم الأخرى (وجودية ، أخلاقية خلاقية، أونطولوجية) ، ثم : الرغبة . يجب ألا ننسى الرغبة ، ليس بالمعنى الجاف والسريع والمرتجل ، بل بالمعنى الآخر الذي يبقى دائماً سراً طي الكتمان .

أتحدث هنا عن رهان رغبة الإقامة في إبداعات النّص الذي يقترح نفسه ويقترح تبنّي هُويته ، ليس لأنه لقيط أو مهموز النسب أو يبحث عن ولاء ، وإنما لأنه منك ويعود إليك وأنت لا تدريه ، أو أنك نسيته فعاد إليك يطلبُ وُدك : إن كلّ نص نتمنى ترجمته ، وقد نترجمه أو لا نترجمه لأسباب ، ينبغي أن يغرينا بشيء فيه أو حوله ، بشيء يشدنا فيه وإليه ، منذ القراءة الأولى والثانية والعاشرة ، بل بشيء يتحدانا

ويقلقنا ويثيرنا إما بجماله أو باكتمال جذوة اشتعاله ، ثم بجرأته ومغامرته ، وبحسب العلاقة التي تتأسّس في كلّ هذه السيرورة التي تشبه المتاهة السرية الطويلة التي نسير فيها فرحين جذلين ، لكن نسير فيها أيضاً متعبين متوجّسين حانقين حذرين متوترين . متاهة لا ندري متى سنخرج منها وكيف نخرج وقد دخلنا مدفوعين بجاذبية إغراءٍ لا يُقاوَمُ . نقف . نستجمع قوانا وأنفاسنا . نمضي . نعود من حيث أقبلنا . نتوقف ، وقد نملّ ونسأم ونترك كل شيء لنفعل أي شيء إلا أن نترجم . ومع ذلك نستمر ونقاوم ونصل مكلّلين بمتعتنا رغم الإجهاد .

الترجمة خيانة . هذا أكيد ، لكن أيضاً سفر لا يمكن أن نحرم أنفسنا منه ، وإن كان السفر جزءاً من جهنّم . وما شدني إلى هذا النص: المخطوط الذي عُثر عليه في سرقسطة وجذبني بإغراءٍ شديد هو أنّني استمعت إليه أثناء فصل الخريف الماضي (بالضبط : يوم الثلاثاء ٢٥ نوفمبر ٩٨) من فم صاحبه (فرانسوا رُوصّي) يلقيه على مسامعنا – نحن معشر أساتذة وطلاب ومثقفي جامعة محمد الخامس ، الرباط – في إطار أيام دراسية وعروض سينمائية ومسرحية مدارُها شخصية هذا الكاتب البولوني (جان بّوتوكي) (١٧٦١ – ١٨١٥) الذي جمع بين الديبلوماسية والتاريخ والأدب والفيلولوجيا ، وكانت هذه الأيام الدراسية من تنظيم جامعة محمد الخامس وسفارة بولونيا وسفارة فرنسا وسفارة سويسرا ووزارة الشؤون الثقافية المغربية ثم المركز الثقافي الفرنسي في الفترة الممتدة بين ٢٥ و٢٨ نوفمبر ١٩٩٨ . وما إن انتهى العرض حتى اقتربت من صاحبه وطلبت نسخةً منه ، فاستجاب مشكوراً . وعندما اقترحت عليه إمكان ترجمته إلى العربية لم يتردد لحظة ، بل إنه – كما عبّر لي في حينه – سيكون مسروراً بأن ينتقل هذا النص إلى لغة يرتبط بها في أغلب إحالاته الثقافية والتاريخية والجغرافية والمعرفية من بدايته إلى نهايته . وهكذا كان .

استلمتُ النصّ (حوالي أربع عشرة صفحة من الحجم الكبير (٣٠ س × ٢١ س) ، معدّل كل صفحة من السطور سبعة وثلاثون سطراً، وكل سطر بمعدل ثلاث عشرة كلمة) ، ومنذ يوم استلامه وهو يحاصرني إلى أن حلّت عطلة الصيف فآليت على نفسي أن أتخلص من عدة التزامات لا فائدة منها وعكفت على إنجاز الترجمة كي أحقق الوعد الذي قطعته مع صاحبه ، وليس الوعد وحده ، وإنما الوقع الذي تركه النص في أعماقي . فبالإضافة إلى عمقه وقيمته كنص يهم نقاد الأدب ومحلّليه بقدر ما يهم المؤرخين وسواهم ممن يهتمون بنظرية – نظريات النص وبالتأويل ، بل التفكيك والهيرمينوتيك أحياناً . ومادمت قد ذكرت التفكيك لابد من الإشارة إلى أن الطريقة التي يقترحها (فرانسوا رُوصّي) تقارب هذا المنحى في مقاربة نص المخطوط الذي عُثِر عليه في سرقسطة إذ ينطلق من بؤرة أساس هي موقف الرحالة – عادة – من "الآخر" ويرتبط ذلك بسيرورة من انفجارات النص كشبكات دلالية وأنسجة إيحائية ، ثم يقترح صيغة تجاوز المعنى الأول إلى المعاني السّنخية الكامنة في ثُقل النص على أنه – ضمن ذلك – يتوج مشروع قراءته بما يسمى الآن " القراءة المتعددة " ، فيها تحديد جنس النص حسب برنامج القراءة ، وفيها تكوّن النص من منظور " علم النص " (Textologie) ، وفيها الكشف عن السياقات والأنساق المتحكمة في كتابته وفي إنتاج دلالته الثاوية خلف أقنعة الكتابة . ويستفيد (فرانسوا روصّي) في هذه القراءة – الدراسة ، خاصة ، من مقترحات السّرديات والسيميائيات وتحليل الخطاب ، على أنه – بهذا وبغيره من الأدوات الإجرائية والمفاهيم – يتجه إلى " ذاكرة النص " ملتحمة بذاكرة كاتبه . وكما يتحول المخطوط إلى " رواية " في نظر (روصّي) ، فإن رحلة (بوتوكي) تتحول إلى " سيرة " مضاعفة ومتعددة .

تمتد الصفحة الأولى في النص الأصل – بعد اسم الكاتب

وعنوان النص – من قوله " يسجّل (بوتوكي) – هاأنذا أحيل على النص المترجَم ! – في مسرد رحلته إلى المغـرب "، وتنتهي عند قولـه " تبين الصلات التي تربط العالم الفعلي " (السطر السادس عشر من الترجمة) ؛ والبقية كالتالي :

النصّ الأصلي (من).	النصّ المترجَم (إلى).
– ص ٢ : " العالم الفعلي ".	" وصفها (كازانوفا) ".
– ص ٣ : " قصة حياتي ".	" الروح والجسد ".
– ص ٤ : " منفى أو سعادة ".	" هذه المدينة ".
– ص ٥ : " قديم ".	" الأولى ".
– ص ٦ : " الأولى ".	" في المغرب ".
– ص ٧ : " في المغرب ".	" الرحالة ".
– ص ٨ : " ثم مكان ".	" من معهم ".
– ص ٩ : " يوهمون ".	" نمشي فيه ".
– ص ١٠ : " يخلع المعنى ".	" نمطين مختلفين ".
– ص ١١ : " بطريقة ".	" تقاطع والتقاء ".
– ص ١٢ : " واجتماع ".	" صروف التاريخ ".
– ص ١٣ : " صروف التاريخ ".	" جغرافية الكتب ".
– ص ١٤ : " صروف التاريخ ".	" داخلها بالذات ".

بالإضافة إلى هذه الملحوظات العامة يمكن أن نشير إلى عناصر ومكونات عامة أخرى منها كتابة أسماء بعض الأعلام وبعض الأماكن مثلاً . ولهذه الغاية كان علينا أن نوضح أن اسماً مثل سرفانتس المتداول

في اللغة العربية هو في الأصل الأسباني ثيرفَانْتيثْ وينطق في الفرنسية سيرفانْتيزْ واسمه الكامل هو ميكيل ثِرفانتيثْ سَافِيْدْرا (١٥٤٧ - ١٦١٦) صاحب الرواية المشهورة "النَّبيل اللّبيب دون كيخوتي " التي ذاعت باسم " دون كيخوتي " فقط ، وقد ترد - بالفرنسية - " دون كيخُوتْ "، وترد في الكتابات القديمة " دُونْ كِيكْسُوتْ ". أما فرانسوا رَابْلِي الذي يحيل إليه النص فهو كاتب فرنسي (١٤٨٣ - ١٥٥٣) ، تلقى تربية دينية في دير فرانسيسكاني ، قرب مدينة أَنْجِيرْ (Angers) ، وأصبح راهباً بين ١٥٢٠ و١٥٣٨ ، ثم خلع رداء الرهبنة وتزوج واتجه إلى الكتابة السردية الروائية ، وأقبل على دراسة الطب ، وألّف كتباً طبية ونشر رواياته بَانتاجرويل (Pantagruel) وغيرها ، ويكتب اسمه هكذا (Rabelais) . يحيل النص أيضاً إلى بني السّراج (ABENCERRAGES) وهم أسرة عربية عريقة ساهمت في عدة أحداث في بلاط مملكة غرناطة في نهاية القرن الثامن الهجري وبداية القرن التاسع ، واستلهم ذلك الكاتب الإسباني خينيس بيريز ذي هيتا في روايته " حروب غرناطة الأهلية " (سنة ١٥٩٥) والكاتب الفرنسي شاتو بريان في قصة " مغامرات آخر بني السراج " (سنة ١٨٢٦) . وينحدر الكاتب جيوفانّي جياكومو كازانوفا (١٧٢٥ - ١٧٩٨) الذي يحيل إليه النص أيضاً من أصول إيطالية وعقد العزم على الترحال والسفر طيلة حياته مطبقاً شعار "سِرْ في أثر سيدك " (Sequere deum) ، وكان وراء ظهور اليانصيب الوطني في فرنسا ، ألقي عليه القبض لخلاعته ، واشتغل جاسوساً لعدة حكومات ، وتوج كل ذلك بكتابة قصة حياته التي اشتهرت أيضاً بـ " يوميات كازانوفا ".

من بين الأماكن التي يشير إليها النص الأرديـنْ (les ARDENES)، وهي منطقة يغلب عليها الطابع الغابوي وتخضع للدولة البلجيكية في حدودها المشتركة مع فرنسا واللّكسمبورغ ، تمتد على نحو عشرة آلاف كيلو متر مرّبع ، وعرفت معركة شهيرة باسمها في الحرب

العالمية الأولى (٢٣ غشت ١٩١٤) . ومدينة إشبيلية - تكتب وتُنطق بالأسبانية سِيفّيَا (SWVILLA) ، وبالفرنسية سِيفِيْ (SEVILLE) - مدينة تقع في إقليم أندلوسيا (الأندلس) في الجنوب ، على ضفاف نهر الوادي الكبير (غْوَادَا لكِفِيرْ ، بالأسبانية دائماً) . يبلغ عدد سكانها حالياً حوالي ٦٨٣,٤٨٧ نسمة . أحدثت جامعتها سنة ١٥٠٢ ، وأشهر أحيائها سَانتاكْرُوزْ ، ومن أشهر فنانيها زوربَاران ، موريلُو ، فَالْديِزْ ، كما أنها مركز سياحي ، بناها القرطاجنيون ، وفي سنة ٧١٢ دخلها العرب بعد الرومان والفزق (les WISI GHOS) ، وعند سقوط غرناطة أصبحت عاصمة العرب . استعادها الملك فرديناند الثالث وغادرها العرب فسكنها القشتاليون والكاطالونيون والجنويون واليهود . ومدينة تطوان - بالبربرية تِيطاوين (جمع تِيط ، بمعنى العين) - مدينة تقع في شمال المغرب على مقربة من مدينة طنجة ، يبلغ عدد سكانها ٢٢٧٠٠٠ نسمة، بناها المرينيون واحتلها الاستعمار الأسباني سنة ١٨٦٠ ، قامت على إثر ذلك حرب تطوان الشهيرة ، واحتلت ثانية سنة ١٩١٥ . إلى مجيء الاستقلال ، كانت توجد قبلها - قريباً منها - مدينة تَامُودا ، ومن كتابها المغاربة في العصر الحديث الفقيه محمد بنداود (مؤرخ ، صاحب "تاريخ تطوان ") والفقيه العلامة التهامي الوزاني (صاحب " الزاوية " - رواية وسيرة ذاتية صدرت سنة ١٩٤٢ ، و" سليل الثقلين " - من أساطير الأولين ، سنة ١٩٥٠) ، والكاتب المرحوم مصطفى الصباغ (توفي سنة ١٩٦١ في حادثة سقوط طائرة) ، وأخوه محمد الصباغ (له عدة نصوص)، والكاتب الناقد إبراهيم الخطيب والكاتب الناقد نجيب العوفي والشاعر محمّد الميموني (مقيم بها) وغيرهم . وتقع مدينة قادس - كَاذِيس بالأسبانية (Cadix) - أو " قادش " في أقصى جنوب أسبانيا ، أصلها روماني واحتلها العرب مع الفتح ، سكانها حوالي ١٥٦,٨٥٨ نسمة. ولا يفوتنا أن نشير إلى مدينة سرقسطة التي ترد في عنوان النص المترجم وهي بالأسبانية ثارَاغوثا (Zaragoza) ، كما أنها عاصمة إقليم

أراغون ، سكانها حوالي ٦١٤,٤٠١ نسمة ، أصلها مستعمرة فينيقية قبل احتلالها من لدن العرب سنة ٧١٢م .

نبذة مختصرة :

جـان بُوتوكـي (١٧٦١ – ١٨١٥) ، أويّـانْ بُوتوكـي (Jan Potocki) : مـؤرخ ، رحالـة ديبلوماسـي ، نسّـابة ، مسـرحي ، رسـام وكـاتب. دوّن أبحاثـه ودراسـاته ورحلاتـه باللّغـة الفرنسـية . وهـي علـى النحو التالي :

١ – أبحاث في الموروثات السلافية القديمة (سنة ١٧٩٥) .

٢ – تاريخ شعوب آسيا البدائي (سنة ١٨٠٢) .

٣ – المخطوط الذي عُثِر عليه في سرقسطة (١٨٠٤) .

مـات منتحـراً ، وبقـدر مـا يجنـح كتابـه " المخطـوط " – مـدار الدراسـة المترجَمـة – نحـو الأسـلوب السـردي – الروائـي ويمـتزج فيـه المتخيل والعجائبي والأسطوري ، إلى جانب أدب الغواية والرعب ، تقـدم كتبه الأخرى أدلة على ما يجعله عالمـاً إثنولوجيـاً وأنثربولوجيـاً ، يبحـث في الظواهر الثقافية والحضارية والاجتماعية وتقاطعاتها ، كما تؤكد هـذه الكتب معرفته بالإسلام والشرق عموماً ، خاصة عندما نؤكد على المظهر الروحي والدينـي دون أن ننسـى المعلومـات التـي يقدمهـا – علـى غـرار الجغرافيين القدماء – حول المناخ والنبات والوحيش .

نقلاً عن :

Le Petit Robert des Noms Propres.
Montréal. Canada. 1994. p: 1674

وعن :

ورقة الأيام الدراسية المشار إليها في التقديم ،

تحت عنوان : جان بوتوكي : رحالة عصر الأنوار .

جغرافية المخطوط الذي عُثِر عليه في سرقُسطة

" رحلاتٌ عَبر فضاءات متعدّدةٍ ، رحلاتٌ
بواسطةِ خرائط عدةٍ دَرمسَتْ ، وعلى المرءِ
أن يتيه من فضاءٍ إلى فضاءٍ ، ومن دائرةٍ
إلى دائرةٍ ، ومن خريطةٍ إلى خريطةٍ ".
ميشيل سير[1].

يسجّل (جان بُوتوكي) ، في مسْردِ رحلتـه إلى المغـرب عـدد "الأعراف المشتركة " الكبير الذي يوجد بكثرةٍ ونستطيع أن نلحظهُ بين أسبانيا والمغرب ؛ غير أنـه يضيف إلى ذلك ، فـوراً وبـالتحديد ، أن "الكراهية التي يكنّها سكان المغرب من " الأهـالي الأجـلاف " للأسبانيين هي من القُوةِ والشدّة بمكان بحيث يتجاوز ذلك حدّ اللزوم "؛ ثم يسوق كاتبنا الذي أقبل من بولونيا قصّة الإنجليزيين اللّذين أرادا اختبار مدى هذه الكراهية ، فتقدما للأهالي بصفتهما إسبانيين ، في ضواحي مدينة تطوان ، فما كـان مـن هـؤلاء الأهـالي إلا أن أمطروهمـا " وابـلاً مـن الضربات التي كانت على وشك أن تودي بحياة هذين الفضوليين " (ص ١٧٤)[2].

أكيد أنني لستُ إنجليزيـاً ، ولا أنـا بُولُونـي بـالمرة أو بمـا فيـه الكفايـة ، غير أنـه ، مراعاة لتقليد الحياد والحذر الذي يتربى عليـه الجميع في بلدي سويسرا ، فإنّني سأجازف بـأن أتحدث إليكم هنـا عن جغرافيـة روايـة تكمن حبكتها وتـدور حول مـا يجري من أحداثها في إسبانيا . المجازفة التي أتحدث عنهـا ليست كبيرة في الحقيقـة ، وذلك لأنني خلال قرنين من الزّمان ، كان من حقّي أن أعتقد أن الزمن قد فَعلَ ما فَعلَ وضمّد جراحاً ظلت حية في حياة (بوتوكي) ، ولأنكم ، من جهتكم وبصفةٍ خاصة ، ستنتبهون فوراً أن الجغرافيا التي أريد أن أحدثكم عنها

ليست جغرافية بلدٍ فعلي يمكن أن يُغَذّيَ ، بإيعاز من مصادفات التاريخ ، كلّ أنواع العواطف الجياشة التي يمكن تفهّمها ، وإنما هي جغرافية عالمٍ روائي . وعليّ أن أضيف مباشرةً بأن الأمْر يتعلّق بعالَمٍ روائي شَيّدَهُ كاتب يَحْرِصُ بشدة على تبيّن الصّلات التي تربط العالَم الفعلي بتشخيصاته وتمثلاته ، أي العالم الذي نستطيع اختراقه والتجوّل فيه وزيارته ؛ بالعالَم الآخر الذي نكتشفه ونحن نقرأ الكتبَ . أريد أن أتحدث، بالطابع الواسع ، عن هذا الكاتب البولوني (بّوتوكي) الذي يُسافرُ إلى تركيا وهو يبحث عن الأماكن التي احتفلتْ بها الإلياذة ، الكاتب الذي يرى المغرب وهو يحيل على عالم ألف ليلة وليلة ، وذلك بنفس ما كان يحدو بطل المخطوط وهو يُطوّف عبر أرجاء أسبانيا متذكراً كل القصص التي ألهبت خياله وهو " في مهد طفولته " كما يقول .

إنّنا لا نعرف بدقة متى بدأ (بّوتوكي) كتابة هذه الرواية التي لم يكن ، فيما يبدو ، يُعيرها الاهتمام اللاّزم ، رغم أنها ستضمن له شهرة ومجداً ، شهرة ستأتي متأخرة ، لكنها ستكون شهرة رفيعة وهامة . أولى القرائن لهذه الكتابة ومؤشراتها يعود تاريخها إلى سنة ١٧٩٤ ، وأولى المقتطفات إلى سنة ١٩٩٧ على الأرجح ، أما المقاطع الأولى التي طُبِعَتْ فتعود إلى سنة ١٨٠٤ ، بينما الصيغة النهائية سنة ١٨١٥. لكننا نجد في الرواية ، مع ذلك ، آثاراً وفيرةً لتجارب عاشها (بّوتوكي) منذ منتصف سنة ١٧٧٠ ، تجارب تمتد إلى ما بعد ومتضمّنة في الرواية، خاصة منها ما عاشه سنة ١٧٩١ ، كما ينبغي أن أؤكّد ذلك وأقوله بدقة ووضوح ، أي السنة التي ستشهد كاتبنا يسافر إلى المغرب. ومن بين الملحوظات التي يصوغها خلال هذه الرحلة يمكن أن نسوق هاته على الأقل : " إن الروايات الأسبانية مصنفات تتضمّن ما يكفي من التخيل ، لكنه ليس تخيّلاً بالقدر الكافي الذي نعثر عليه في الحكايات الخرافية (...) التي ينبغي أن نقرأها دائماً عندما نكون في حضرة العرب"

(ص ٢٩٤) . إنّ الحكايات الخرافية على الطريقة العربية ، ليست جديدة على (بُوتوكي) ، فهو لم يسمع بها فقط ، من جبال القوقاز إلى الرباط ، مروراً بالقسطنطينية ، بمصر وبِجرْبة (جزيرة في تونس) ؛ بل ألّف ، هو نفسه ، حكايات خرافيةً قبل أن يشرع في كتابة المخطوط الذي عُثر عليه في سرقسطة ، الكتاب الأسباني الذي يحفلُ بالتخيل بقدر ما تحيد فيه الجغرافيا عن طريقها وتميد بصيغ شتّى ، كما سأحاولُ أن أبيّن لكم .

بعد " مدخل "، سنعود إليه باختصار فيما بعد ، تبتدىء الرواية "بأول " يوم من أيام الرحلة الستة والستين عَبر تُخوم أسبانيا ، في صيغة " يوميات ". ومؤلف هذه اليوميات ، التي سيعلم القارىء أنّه يُسمّى " ألفُونصْ فَانْ وُورْدَنْ ؛ يفتتح مَحكِيَهُ بتحديد زمني ومكاني في نفس الوقت : " لم يُقِم (الكونْت دُولا فِيدِثْ) مستعمراتٍ أجنبيةً بعدُ في سلسلة جبال ومرتفعات وسهول (السّيِيرّا مُورينَا) (ص ٥)[3].

إنها شخصية تاريخية واسم موقع مُحدّد يلتحمان ويتجاوران ، إذن ، في هذه الجملة الأولى التي تستحضر "مشكلة " السّيِيرّا مورينا الشهيرة التي وصفها (كازانوفا) في كتابة قصة حياتي ، أي مشروع حملة الاستعمار المنسقة في نهاية سنة ١٧٦٠ ، من طرف (الكونْت بَابْلُو دولا فيدِثْ) ، وزير الملك (شارل الثالث) ، وبهذا الشكل يكونُ برنامج وسياق المحكي قد ارتسم تاريخياً ، بل نستطيع أن نحدده بدقة أكثر فيما بعد في سنة ١٧٣٩ ، غير أنه ليس جلياً أن التاريخ وحده هو الذي يفيد هنا . الأهم من ذلك هو أننا نجد أنفسنا ، منذ البدء ، في أزمنة مضت لحظة تعبير السّارد عما يكنه ويريد البوح به : إنه زمن لحظة ما قبل تتميز عن لحظة ما بعد ، أي زمن اكتساح تلك المفازة الجبلية وإخضاعها بالقوة بعد وحشتها من طرف ألفٍ من المعمّرين السويسريين . زمن بدائي بشكلٍ ما ، زمنٌ تبدو فيه هذه السلسلة الجبلية قادرة على استيعاب وتقبّل كل النزوات والخيالات ، بل كل أشكال الجنون

كما نعرف ذلك منذ " ميكيل ذي ثِرْ فَانْتِثْ)، صاحب " الدّون كيخُوتـه " ؛ خاصـة وأن سـاردَ (بَوتوكي) يمدّد جملـة سرده الأولـى ويؤكّـد بصـدَدِ (السّنييْرا مُورينا) أنها " سلسلة جبلية شامخة ، تفصلُ بين بلاد الأندلس والمضيق، لم يكن يقيم فيها بعد .. سوى المهربيـن واللّصوص وبعض الغجر الذين يقـال عنهم أنهم يفترسـون الرحالـة والمسـافرين الذيـن يقتلونهم ". إنها تلك الربـوع التـي سيكتشـفها (ألفونـص فـانْ وُورْدَنْ) ، صفحاتٍ فيما بعد ، من أعلى قمة ربْوة عالية قـائلاً : " لـم أكـن أرى إلاّ السّهل الموحش والمتوحش ، فلا أثر للرجـال ولا الـدواب ولا منـازل ، لا طريق إلاّ السّبيل الذي سرتُ فيه ، ولم يكن أحد قـد مـرّ مِنْـه ، والصّمت المطبق في كل صوب وناحية " (ص ٨) . إجمالاً : إنّها سلسلة جبلية بِكْر ولا ترحب بالضيف لأول وهلة ، شبيهة بأخريات من طينتها ، أقـول ذلـك ويكفي أن نستدل ، في هـذا المقـام ، بمثـل واحـد يعفينـا ، فقـد سبق لـ (بوتوكي) ، على مشـارف ملتقـى قمـم جبـال الأطلـس التـي شـاهدها فـي المغرب ، أن قال : " هـذه التضرسـات الأرضيـة هـي أكبـر العقبـات التـي تقف في وجـه التمـدن ، فمنافيهـا توفّـر للعصيـان إفلاتـاً مضمونـاً " (ص ٢٢٢) .

منذ الجمل الأولى التي نقرأها في الرواية ، بـل منـذ ذكـر فضـاء (السّنييْرا مورينا) الذي سيُؤْوي (ألفونص) أثناء أيامه الستة والستين من مغامرته ، سيتقدم هذا الفضاء مثل مكانٍ محدّد الهوية جغرافياً من لدنه ، لكنه سيكون فضاءً مضاعف الهيئة بقيمٍ تشـده إلـى قيـم فضـاءات أخـرى من نفس النمط : كل جبل متوحش ومعزول ، هو فضـاء ملائـم للعصيـان والخروج عن الطاعة والإنحرافات والأشياء الشاذة الغريبة .

وليس علـى القـارىء مـن حـرج إذا مـا هـو اتبـع رأسـاً نفـس التداعيات التي كان يُجْريها (كازانوفا) عندمـا كـان يتحـدث عـن مشـروع الاستيطان الذي قاده (الكونْت دولا فيدثْ) ، ويتحـدث عـن إطـار حمْلتـه ،

فالسنْيرّا مُورينا " اسم شهير ، يقول ، ومعروف جداً من لدن كل أولئك الذين قرأوا معلّمة (ثِرفانتِثْ) ، الرواية الشائقة ، التي ترسم قصّة الدّون كيكْسُوت بدقة "[4]: إننا نلِجُ ، مع بطل (بّوتوكي) إذن ، هذا الفضاء الذي سيجرّد فيه حمق الدون كيشوت على البطل رِدَاءَهُ المُواتِي ، ويبدو الفارس التائه يتجه للقاء مختلف المحرومين التعساء بحثاً عن طمأنينة في داخله ، وعن طهارة من دَرَن الروح والجسد ، عن منفى أو سعادة . إننا ننحشر بالفعل في ثنايا رواية من تلك الروايات الأسبانية التي " يقوم فيها الخيال فعلاً " ، يقول (بّوتوكي) . وعند قراءة " الأيام " الأولى نلاحظ أن هذا الخيال يشرئب بأفضلية نحو سجلّ الغريب المثير ونحو الشعور بالخطر الشيطاني ، كما يفضّل سجل الغموض . فقد اختار (ألفونس فان وُورْدَن) أن يمرّ من هناك لأنه كان الطريق الأقصر للالتحاق بمدريد من مدينة قادس (قادسْ) التي انطلق منها ؛ وكان يريد أن يتنقّل من نقطةٍ إلى أخرى حسب الخريطة ، غير أنه ها هو ذا مُلْقَى في موضع محمّل بشحنةٍ أدبية تتأكد توّاً عندما يمتد الأفق إلى ما لا نهاية ، وها هُوَ ذا الطريق يختفي مع منعطفات الصخر ، وها هي نقط الاستدلال التي يعرفها في الخريطة قد بدأت تتضبّب وتغيم دون أن يكون هناك أحد يهدي إلى السّبيل أو يمنحه معنى . وعندما يحضر أحد ما ، فإنه يحضر لينبّه أو يحذّر وينذر وينصح بعدم التقدم أبعد من ذلك في هذا البلد الذي ينظر إليه كبلد مشؤوم ، ولا يسكنه بعدُ أولئك الرجال الذين أُوكلت إليهم رسالةُ التمدّن ، بالمعنى الديني ، وإنما يسكنه الشيطان نفسه .

هكذا إذن تكون الأيام الستة والستون التي قضاها (ألفونس) في (السنْيرا مُورينا) بمثابة حياة " بين هلالين " (أو بين قوسين) ، بمثابة تعطيل السّير أو تعطيل الزمن في فضاءٍ تضافُري ؛ إنه توقّف وانقطاع عن السّفر الذي كان ينبغي أن يقود بطلنا من مدينة إلى أخرى على خط يتجه من الجنوب نحو الشمال ، متبعاً في ذلك مرامي محدّدة لأنه يتعلّق

باللحاق بحاضرة ملك أسبانيا ، كي يتحمل ، في جُند الحـرس الوالونـي ، عبء رتبة قائد لسرية في الجيـش بدرجـة نقيب ، وهـي مسؤولية تثير العُجبَ في النفس بالنسبة لهذا الشاب ذي السبعة عشر ربيعاً .

ستحدث ، بالطبع ، عدة أمور أثناء هذه الأيام الستة والستين ، ومنها أن (السّنيورّا مُورينا) ستكشف له سريعاً بأنها ليست موحشـة يبابـاً كما قد كان يبدو ذلك لأول وهلةٍ ، وأن المغامرات التـي يمكـن أن يحياهـا المرءُ فيها ، كتلك التي سنسمع بها في مَسْرَدِ حكايـةِ المخطوط ، ليست كلها مغامرات مرعبة ، غريبة وشيطانية ، بل بعيـدة كـل البعد أن تكون كذلك ، غير أنه قبل اللّجوء إلى ذكر هذه الأحداث وذكر قصص هـذه الأحـداث ، لِنَرَ ، فـي البدايـة ، كيـف يمكـن أن تتحدّد العلاقـة بيـن حيـاة التوقف " بين قوسين " وبين الرحلة التي توقفها . ولتحقيق هذه الغاية ، نجد أنفسنا مدفوعين إلى قلب موازين تسلسل الرواية الزمنـي ، أو نظـام القراءة ، وذلك بهدف إعادة بناء تتابع خطي للوقائع عن طريق إعـادة تنظيم المعلومات التي يوزّعها السّاردُ على حساب لقاءاته والأسئلة التـي تطرح عليه .

إذا نحن صدّقنا ما يدلي به (ألفونص فان وُوردَن) ، فـإن رحلتـه قد تكون بدأت بدقة قبل أن يولَد ، بل قبل حمل أمه به . أبوه ، الذي رأى النور في إقطاعيـة آل (وورْدَن) ، قـرب (بويـون) فـي سـهل (الأردين) ، تخلف في (مدريد) عند نهاية حرب خلافة عرش أسبانيا ، حيث كـان قـد أدى خدمته العسكرية تحت راية سادة بورجونيْ النبـلاء . كـان هـذا الأب قد استقر منذ عدة سنوات في حاضرة الملك (فليب الخامس) ضابطـاً فـي الحرس الوالُوني عندما تزوج امرأة شابة من مدينـة غرناطـة ، وتنحـدر من أصول ملوك هذه المدينـة القدامـى ، يعنـي أنهـا مـن أصل قديم مـن سلالة المغاربة والعرب المهاجرين قبل ذلك . وبعد زواجهما بقليل سيتجه والـدا (ألفونـص) فيمـا بعـد نحـو إقطاعيـة (وورْدِن) ، لأنـه كـان ينبغـي

استعادة إقطاعية العائلة التي تُركت لحالها بعد الموت المفاجيء للأخ الأكبر . غادرا مدريد وقد وقع اختيارهما على طريق برية ستقودهما إلى (ووردِن) عن طريق (كاطالونيا) ، (بيْربينيانْ) ، (ليون) ، ثم (باريس) . وتسعة شهور ، بعد وصول الزوجين إلى قصر (وُوردِن) ، تسعة شهور يوماً بعد يوم ، كما يشدّد السارد على تأكيد ذلك ، سيولد (ألفونْص) .

أما تهذيب وتربية الفتى الشاب فسيكون محيطها هو منطقة (الفْلافْدرْ) ، كما كانت في السابق بالطبع : (سْبا) ، (تورْنيني) ، ثم العودة إلى قصر (ووردِنْ) . وعندما آن الأوان كي يعتمد الشاب على نفسه ويجرّب ، تمكن أبوه من تحصيل خدمة له برتبة نقيب في الحرس الوالوني الشهير ، وفي هذه الخدمة تألق هذا الشاب ذاته ولقي الاستحسان . عليه بعد ذلك ، إذن ، أن يذهب إلى أسبانيا ، بلد أصوله الذي لم يكن يعرفه هذا الفتى الشاب إلاّ عن طريق شهادات الوسط العائلي ثم عن طريق الكتب أيضاً . وبناءً على قرار الأب الذي لا يناقش ولا يجادَل ، أو يعلّق عليه ، فسيرحل الشاب عن طريق البحر . سيُبْحر إلى ميناء (فلسينج) في هولاندة على سفينة تتجه نحو (قادس) ، ومن هنا سيتجه نحو (مدريد) عبر (إشبيلية) ، (قرطبة) ثم (السييرّا مورينا) الشهيرة ، وفي نهاية الأيام الستة والستين لإقامته غير المرتقبة الطارئة، سيتمكّن (ألفونْص) ، في نهاية السّفر ، من نيل مُراده والوصول إلى (مدريد) ، حيث كان عليه أن يؤدي خدمته العسكرية بنجاح باهر ، سيتوّجُ ، عشرين سنة بعد ذلك ، بلقب حاكم سرقسطة . وفي هذه المدينة بالذات – كما يروي ذلك بنفسه في خاتمة حكايته – سيودِعُ (ألفونص) المخطوط الذي يحكي فيه عن الأيام الستة والستين من مغامراته في جبال (السْييرّا مورينا) ؛ وفيها أيضاً – كما يحيطنا علماً بذلك استهلالُ الرواية – كان على ضابط فرنسي أن يلتقي به وسط أحداثِ حصار المدينة المفاجئة من طرف أجْناد نابليون سنة ١٨٠٩ .

وهذا هو أصل عنوان الرواية التي تبدأ ، كما يبدو ، بنهاية قصة المخطوط . إنها الدائرة تنغلق منذ صفحة الكتاب الأولى .

إن هذا التوضيح الذي لم يكن ربّما سوى تذكير مُملٍّ بالنّسبة لمن يعرفون المخطوط الذي عُثِرَ عليه في سرقسطة ، عليه أن يلزمنا ، مع ذلك ، بقراءة الخريطة الجغرافية على ضوء مقاييس لا تحتاج إلى البرهنة ، وهي المقاييس التي تعيد إنتاج صورة الدائرة على الخريطة . فنحن نشاهد أن (ألفونص) ، وهو يأتي ليتابع مهنة أبيه ويواصلها ، في أسبانيا ، يجيء كذلك ليغلق دائرة الرحلة . فالقسم الخطّي الذي كان ينبغي أن يقوده من (قادس) إلى (مدريد) ، متقدماً عبر (السّييرّا مُورينا)، ليس في نهاية الأمر سوى جزء صغير من قطر هذه الدائرة الذي يشمل الكل في نفس الوقت ، يشمل الإقليم الجنوبي ويشمل أيضاً المنطقة الشمالية من مملكة أسبانيا ، كما يشمل الأجيال وكل حقب التاريخ .

هذا الجزء ، والحالة هذه ، هو الذي يشكّل جوهر الرواية ، لذلك نرى أنه حان الأوان لتوجيه اهتمامنا نحو ما كان يجري أثناء السّفر في ذلك الفضاء الذي كان (ثرِفانْتِثْ) قد أقامه في شكل ذهاب وإياب أبديين . وكانت تجربة (ألفونص) الأولى التي عاشها ، وقد عرضت له ، هي تجربة ازدواجية الواقع الفيزيائي (الطبيعي) . فما كان يراه ويشاهده ، للوهلة الأولى ، في هذا الصّقع الخالي ، هو الإهمال والخراب اللذان يحتشدان ويتجسّدان في نُزل (فِيْنْتا كيمَاذَا) ، حيث كان ملزماً بأن يتوقف قليلاً بعد أن تخلى عنه خدّامه ، وفقد ، نتيجة ذلك ، كل ما كان يتوفر لديه من زادٍ ومؤونة . وهذا النزل يذكر ، بالطبع ، بالنزل الذي نصبه (ثرفانتِثْ) أيضاً في مدخل (السّييرّا مورينا) ، غير أن (ألفونص) يخبرنا بأن الأمرَ يتعلق بقصر عتيق من القصور العربية التي شيدها المغاربة في غابر الدّهر وتحوّل إلى مركز للضيافة واستقبال

الرحالة والمسافرين . وهكذا نرى أن أسبانيا التي استعادها الملوك الكاثوليكيون بالقوة من يد العرب المسلمين قد احتفظت ، كما سيُؤكّد ذلك مشهد من مشاهد محاكم التفتيش ، بآثار ماضيها العربي رغم كل شيء ، هذا هو ما يبذلُ السّاردُ من أجله كلّ جهده ليحدّثنا به منذ البداية على أي حال .

وما إن تطأ قدما (ألفونص) هذا النّزل المذكور حتى يتأكد أمام أعيُننا ذلك التمديدُ المضاعَفُ . فهذا النّزل الذي يشبه كوخاً قذراً وقد أهمله صاحبه نفسُه ، يكشف ، ما إن يحلّ منتصف اللّيل ، عن بُعدٍ عجائبي ، ينفتحُ في سراديب القبو ويُقادُ إليه (ألفونص) من طرف كائنات غريبة ، وهناك يتعرف على امرأتين في مقتبل العمر جميلتين غاية الجمال تؤكدان له أنهما ابنتا عمومة أو خؤولة له ، وعلينا أن نبحث عن هذه الرابطة الدموية من جهة نَسَب أمّ البطل ، وليدة (غرناطة) . ويعلم (ألفُونص) ؛ في نفس الوقت ، أنّ دماءً عربيةً من أصل فاتحي الأندلس تَجري في عروقه ، عروق ضابط الملك الكاثوليكي الذي كانه أبوه ويكونه هو أيضاً . أما عالم سراديب القبو فإنه ينبسط أمامه تبعاً لما يعرفه هو أصلاً وهو يجعله يكتشف مظهراً خفياً من مظاهر حياته وسيرته لم يسبق له أن تَشكّك فيه حول هُويته الخاصة ، مثلما هو ثراءُ وتعقّد الممرّاتِ التي تخترق جوف (السّييرّا مُورينا) ، وتظل مجهولةً لا يدركها المسافر المتسكع في واضحة النهار . وهكذا يعلم (ألفُونص) أن عالماً آخر يوجد سرياً تحت عالمنا ، وأن دماً آخر يجري في دمه هو ، كما سيعلمُ أيضاً أن (السّييرّا مورينا) ستكون هي المكان الذي يرغب فيه ذلك العالم أن يستحوذَ على شخصه مقابل سِرٍّ سيُعهَدُ به إليه .

إنّ (السّييرّا مُورينا) ، في رواية (بْرِفانَتِتْ) التي تُوّجَتْ كأولِ رواية حديثة في الغرب ، هي المكان الذي يختبر فيه (دُون كيشوت)

قدراته ويصوغُ ما يسمّيه الواقع السّحري ، أي تضليل الواقع الذي ينبغي ترجمة كلّ معطياته على ضوءِ ما كان مُدوّناً في الكُتب . وأول اختبار سيعرّض (بُوتوكي) بطلَه له يندرج طبعاً في استمرار هذا الحافز واسترساله ، فالكاتب لا يجعلُ شخصية بطله تكتشف العالم الآخر الذي يوجد داخله وفي أعماقه ، بل إنه ينبه القارىء إلى أنه سيقرأ روايةً على رواية ، أي أنه سيقرأ رواية تصف طرائق واشتراطات ذهاب وإياب بين عالم السّطح وعالم القبو ، بين عالم الأشياء وعالم الكلمات ، بين الواقع والخيال ، بين نفس الشيء وسواهُ . وفي شخصية (ألفونص) يُقبل كل شيء ، كما ابتكر ذلك (بوتوكي) ، ليتجسّد داخله (ها) مجتمعاً : عوالمُ متنافرة ، متى حكمنا على ذلك من خلال كراهية الأسباني التي لاحظها المسافر في المغرب ، ديانات ، أنظمة سياسية ونُظم زواج متباينة ، أشكال أدبية (رواية ، حكاية خرافية) ، كلها عرف الكاتب (بوتوكي) كيف يقيسُ خصوصياتها واحتمالاتها كلٌّ على حدة .

إن (أسبانيا) التي ينطوي عليها المخطوط الذي عُثِرَ عليه في سرقسطة هي شيء آخر غير ذلك التذكير البسيط بها ، أو ذلك الامتداد للإرث الشطاري . إنها لا شك تلك التي كان يفكر فيها (بوتوكي) بالتأكيد عندما كان يتحدث عن الروايات الأسبانية ، وذلك لأننا لسنا في مواجهةِ قصةِ رحلةٍ يشرح فيها فاعل السّرد أو يفسّر الواقع الفيزيائي أو الثقافي، ولا نحنُ في غمرة تجوّل مجازي بهذا الشكل أو ذلك ، يطبعه تتابع محطات ومراحل تجلب هذا القدر الوفير من تجارب الحياة لصاحبها في العالَم . إننا عوض ذلك ، أمام عملٍ فنيّ عمادُه الإبداعُ ، ونواجهُ رواية تمدّ أحداثها أمام البطل وتبسط أمام خطواته فضاءً تراكَب فيه القصة ثقافتين ، ثقافة مسيحية وثقافة إسلامية ، تتنازعان أو تتقاسمان حوض البحر الأبيض المتوسط . وسيكون في مُكْنَة مغامرة (ألفونص) أن تُقارن وتُشبَّه بمغامرة باحث حفْريات يتوجّه لاكتشاف وقياس الطبقات المتخثّرة

في الحضارات المتعاقبة . غير أن هذه المغامرة هنا ليست مخيّرة ، فهي موجّهة ؛ إذ إن الشخصية تنطلق من أراضيها في الشمال ، من محافظة (بُويّون) ، وهو نفس المكان الذي كانت فيه إقطاعية الفارس غُودْفَرْوا ، بطل الحرب الصليبية الأولى ، قبل أن تصعد من أسبانيا في الجنوب إنطلاقاً من مدينة (قادس) ، مروراً بأراضي مملكة (غرناطة) القديمة ، أي أراضي أجداد أمّها ، بلد الزخرفة العربية ، وتخطيطات (ابن السرّاج)، لكي تصل في النهاية إلى (سرقسطة) ، المدينة الرومانية العتيقة ، نقطة العُبور ، في جنوب جبال (البرّانس) ، بالنسبة إلى ما كان عليه التدبير الملكي . وفي هذه المدينة بالذات سيعثر ضابط كان في خدمة نابليون على حكاية المخطوط لهذه القصة التي أخفاها مؤلفها في علبةٍ حديدية صغيرة منذ نصف قرن قبل ذلك . وليس من اللاّمبالاة في شيء أن تستحضر هذه الحلقة العسكرية التي جرت في مدينة (سرقسطة) سنة ١٨٠٩ ، أي بعد الحملة الظاهرة لنابليون على مصر ، لأننا نعرف جيداً أن هذه الحملة بالذات هي التي ستكون سبباً في تجديد الدراسات الاستشراقية في فرنسا وتشييد أسطورة الشرق في أدب هذا البلد .

لكن ماذا يروي لنا هذا المخطوط ؟ ماذا فعل (ألفونْص وُورْدِنْ)، وماذا كان بمقدوره أن يفعل ، في ذلك الصقع الخالي خلال ستةٍ وستين يوماً ؟ يمكن أن نجيب بطريقة مقتضبة أشد الاقتضاب بالقول إن (ألفونص) التقى ، ببساطة ، مع الناس ، وأنه قرأ كُتباً واستمع إلى قِصص ، وبعد ذلك عَزَم على كتابة كل ما رأى وكل ما سمع : إنها إذن قصة بيْداء تعمُرُ ، بحضور (ألفونس) بعدد لا نهائي من الشخوص ، كل واحد منها مهيأ وحامل لقصة يريد أن يرويها ، وكل قصة ، بدورها ، مرشحة لحمْلنا والتحليق بنا في عالَم جديد ، سواء كان عالَماً جغرافياً أو دينياً ، فلسفياً ، علمياً أو أدبياً ، أو كلّ هذه العوالِم مشتركة ومجتمعةً .

أما (السنييرّا مورينا) فقد تبيّن أنّها مكانٌ للإقبال والتجمّع واللّقاء من كلّ حدَبٍ وَصَوْبٍ ، وفي نفس الوقت ، محلٌّ لانطلاق الحمَلاتِ والبَعثاتِ وكلّ تقلّباتِ الرحالة والمسافرين في حيواتهم ، ثم مكان لاحتشاد النصوص ، لأن كلّ حياةٍ هي نصّ ، حسب المنطق الذي رسّختْهُ الشخوص التي أطلق عليها (تودوروف) اسم " الكائنات – القَصص " (انظر كتابه شعرية النثر. سُويْ . باريس . ١٩٧١ وأيضاً طبعة ١٩٧٨ . ص ٤٦/٣٣ . المترجم) . غير أن (ألفونص) سيعلم أيضاً أن هذه العبارة الأخيرة ، كما يحقّ لنا أن نقدّر ، يمكنُ أن تنقلبَ على عكسها ، وأن كل نص هو حياةٌ، حياةُ شخصيةٍ جديدة تُروى ، حياته هو مثلاً .

بالفعل : بدأ بطلُنا يلتقي بشخوصٍ بدتْ له حينئذٍ كما لو كانت مضاعفةً له هو ذاته ، لأنها تقول له وتخبره أنها عاشت في (السّنييرّا مُورينا) نفس المغامرات ؛ أو عاشت ، بعبارةٍ أخرى ، نفس المغامرات المزعجة التي عاشها هو أيضاً : نتقدم في ذلك البلد المجهول والموحش الذي لا يرحّب بأحد ولا يستضيفه ، نتوقف عند نُزل (فينتّا كيماذا) ، نُرغم على اقتراف أشياء لا نقبلها أو أخطاء من كلّ نوع ، ونستيقظ في الغد أسفل مشنقة حيث توجد جُثثا مصلوبين تتفسّخان . هل هو عقاب واقتصاص ، أم هو عمل من أعمال السّحر والشعوذة !

سيستمعُ (ألفونصْ) إلى نفْس القصة تُروَى أربع مرّاتٍ بأفواه مختلفةٍ بعد أن عاشَ هو نفسُه نفسَ الأحداثِ تطرأ وتتغيّر فجأةً ، وحينئذ يحلّ الشك محلّ اليقين ، يحلّ الشك الذي يطالُ ناموس العالَم الذي ينتمي إليه ويوجد فيه بقدر ما يطالُ درجة صِدْقِ الأحاديث التي يوجّهها إليه من يلتقي بهم من هؤلاء النّاس . أسوأ من ذلك ، ها هو يستقبلُ في قصرٍ ويُستدرَج إليه ، وفيه يعثُر داخل المكتبة على كتبٍ قديمةٍ جداً تروي نفس القصة . ويَصيرُ السؤال ، بالنسبة إلى (ألفونص) ، هو أن يعرف إن لم يكن قد جيء به فقط من أجل أن يُرهَن مثل ذلك القالَب النموذجي

المتعارف عليه في الأدب المثالي الموروث منذ القِدم ؛ أو هو ضحية مؤامرة تهدف إلى جعله يحيا مثل تلك المشاهد المتفق عليها في السرّ وقبل ذلك ، بدقة متناهية ومتواطىء عليها . أليست حياتي سوى تنفيذ لمخططٍ مكتوب جاهزٍ سلفاً ، أو أنني غارق ، بشكلٍ مدبّر من طرف جهة لا أعلمها في حبكةٍ جاهزة ؟ ذلكم هو السؤال الذي يطرح عليه ، ويطرحه أيضاً من يحيط به من الشخوص الثانوية .

إن مثل هذا السؤال ، أو هذين السؤالين وغيرهما ، كما نلاحظ ذلك بوضوح ، لا علاقة له ولا يشترك في شيء مع الفضاء الجغرافي الخاص الذي يطرح فيه ، أو تطرح فيه بقية الأسئلة وإن كانت (السّنييرّا مُورينا) توفر إطاراً مفضلاً ومهيئاً لذلك - كما هو مبرهن بوضوح - ولكل أسئلة الكينونة التي يغذيها القلق والتهيّب . ولما كان الفضاء يتحكم فيه نظام التّجريد ، فإننّا لا نستغربُ هجمة قاطع طريق صِقِلّي ، بدون حرج في عزلة الجبال الإسبانية ، يأتي بدوره ليروي حياته وأعماله الباهرة التي قَامَ بها . وسواء تعلّق الأمر بفجاج (صقلية) أو (كالابْريا) ، أو تضرّسات الأرض في قمم جبال الأطلس ، أو شعاب (السّنييرّا مُورينا) ، فإن كل ذلك مهيأ بالتساوي كي يستضيف أي نوع من أنواع الجرائم وأشكال الجُنح ، أو أي شيء يحدث في سرية تامة : إنه ميدان اللّصوص وقطاع الطرق والمهربين أولئك الذين لن يتأخر (ألفونص) في اللّقاء بهم بالتحديد .

وها هو ذا ، بعد عشرة أيام من المفاجآت ، تتبنّاه فرقة من الغجر الذين وجدوا ، في تلك الجبال ، ملاذاً لهم ، يعيشون فيه على التهريب . وهي فرقة تتنقل دائماً في نفس المنطقة ، حول النّزل والقصر ، في هذا الاتجاه تارة ، وتارة أخرى في اتجاه آخر ، بحسب ما يأمر به من معهم من الحمقى والمجانين ، أو ما يرتئيه مفوضو الشرطة الذين يوهمون بالحراسة اللّيلية ، وعلى من يراهم أن يوهم بدوره

بتجنّبهم وتجنب ملاقاتهم . ويسير (ألفونْـص) علـى نفس الإيقـاع : الارتحالُ مع تباشير الصباح والتسكّع والدورَان بدون هدف محدّد ، أي على من يختلط بهم أن يؤمن بقانون التسكّع آنـاء النهار والتوقف من جديد عند حلول المسـاء لتمضية اللّيل بعد نصب الخيام ، ثـم للكلام ، بصفة خاصة ، وتبادل القصص ، الاستماع إلى هذا أو ذاك من القادمين الجدد . وفي هذا الارتحال والاستقرار يحمل هؤلاء معهم رُزماً طيلة النّهـار ، أمـا فـي اللّيل فـإنهم يحطـون أثقـالهم ويـروون القصـص ويتبادلونها، بعضهم صور للبعض الآخر والعكس : هذا أمر لا يُرد ولا جدال فيه لما كانت بلاد اللّصوص والمهربين ، كما هي البحار يعيث فيها القراصنة فساداً ، هي أيضاً بـلاد حكايات القراصنـة والمهربين وقطاع الطرق ، وهذا ما يعرفه الجميع .

هكذا إذن سيكون معسكر الغجر مكاناً تحلّ فيه قصص الأحداث محل الأحداث ، وسيعيش (ألفونْص) بـالتدريج ، حياة بدون مغامرات يستمع أكثر إلى مغامرات على ألسنة الرواة ، مغامرات من صنف ثـالث تحمله بعيداً عن " السلسلة المقوسة التي تفصل بين بلاد الأندلس والمضيق " ، ولأن فرقة الغجر تنتقل دون أن تتقدم إلى الأمام ، أو تـدور في نفس المكان بالضبط ، في ذلك الفضـاء المعـزول مـن (السّـييرّا مُورينا)، وهي تعيد إنتاج نفس الصّورة التي رسمها (آل وُوردْن) ، في تلك البادية الموحشة ، بين (أسبانيا) و(هولندة) ؛ فإنّ الـرواة المتتابعين يقودوننا ، فـي رفقة (ألفونْص) المستمع المفضل إليهم ولديهم ، إلى أماكن مختلفة ، بل يقودوننا إلى أزمنة متباينة . ولذلك فإننا نستطيع أن نقيم مدوّنة ، بالنسبة للمدن والبلدان التي عبرتها الشخوص تجمع بشكل وَافٍ كل ذلك وتشبه إلى حد بعيد ما كان يأتي بـه (فرانسوا رابليه) من استقراءات وإحصاءات متسلسلة أو تشبه سجلات (جـورج بـيريك) ، وتشبه أيضاً فهرسة المخطوط الذي عُثِرَ عليه في سرقسطة ذاتهـا ، تلك

الفهرسة التي تُقدم ، عندما نُدمجُها في تسلسل تعاقب الستة وستّين يوماً، ركاماً مكدّساً من القصص بشكل تتماثل فيه مع نموذج واحد يتكرر، ويطلق عليها " قصة فلان أو قصة فلانة "، أو " تتمة قصة فلان أو قصة فلانة ".

ولكي نلخص هذه المدوّنة ونربطها بما هو جوهري يمكننا القول بأننا نجدُ فيها ، تقريباً ، كل المدن التي كانت على جانب من الأهمية في تاريخ (أسبانيا) السياسي والثقافي وفي تاريخ مملكتي (صقلية) الأولى والثانية ، وتاريخ روما ، وتاريخ (فيراري) و(رافين) في الشمال ، إلى جانب تاريخ (فرنسا) ، من خلال مدينة (ليون) في عصر نهضتها ، وقصر (فيرسَايْ) على عهد الملك لويس الرابع عشر ، ثم تاريخ (البرتغال) وتاريخ جزيرة (مالطة) و(اليونان) القديم والمكسيك الجديد ، وتاريخ (لُندرة) و(النّمسا) مع (هولندة) ، ونعثر أيضاً – إنطلاقاً من مدينة (غرناطة) – على تاريخ هذه المدينة الأسبانية التي احتفظت بأصول العالم العربي ، كما نعثر على تاريخ مدينة (سبتة) حيث ستلتقي السيطرة الأسبانية بمرساتها على الساحل الأفريقي وتتوطد . توجد ؛ إذن، كل البلدان التي كانت تشكل أرض المؤمنين ، أي العالم الإسلامي ، من المغرب إلى فارس ، مروراً بالمشرق حيث سيتبدّى الإرث اليهودي . وبين ثنايا هذه المواقع توجد الطرق والسّبل أو البحار التي ينبغي اختراقها بمعية رحالة لا غِنى عنهم للربط والاتصال كما يعبّر المثل الأسباني عن ذلك : " يتولد الطريق عندما نمشي فيه "، كما أن السّير هو الذي يخلع على الطريق معْناه ، على أننا ، حتى لو قدّرنا خريطة ما حق تقديرها ، باعتبارها الوسيلة الأخرى للمّ شعث الفَضاء في أفق منحه إمكان المقروئية ، بل إمكان منحه معنى ، نلاحظ أن تنقّلات شخصيات هذه الرواية تأتي لتُشكّل ، إضافةً إلى الانفتاح على العالَم الجديد ، خريطة الإمبراطورية الرومانية في عهد (أدْرِيان) ، ذلك الإمبراطور الذي

سيلقب " بالأسباني "، لأنه وُلد في (إيتاليكا) ، على مقربة من مدينة (إشبيلية) ، أي عند أسفل (السْييرّا مُورينا) . هذا الفضاء هو " البحر المشترك "، ليس لأنه يندمج مع قوة الاقناع بشراسة الصقور الملكية ، ولا بدافع من التماثل المفروض إدارياً أو بسبب تشريع قانوني ، بل على يد روائي يبحث ، بواسطة وسائل فنه الخاصة ، عن صيغة لإعادة بناء وحدة مفقودة . ولهذه الغاية سيجعلُ من (السْييرّا مُورينا) ، الفضاء الدّارس الذي ينتظر من يحل به ، محلاً يلتقي فيه ما لا نهاية له من الكلماتِ التي تزرع الحياة في كلّ هذه الموروثات والأديان والفلسفاتِ والقوانين والشرائع واللغات ، ثم الكتب المنزّلة والكتب الدنيوية أيضاً ، إلى جانب الأساطير والخرافات والقصص . إنه الفضاء الذي يجتمع فيه وينتشر ، بجانب خريطة البحر المتوسط ، في نفس الوقت ، كل ذلك الحشد من الثقافات في صيغة لَفَةٍ واحدة كبيرة ، وكل ذلك الزّخم من الحضارات التي تطورت بموازاتها في عدة أشكالٍ متنوعةٍ من حِمَى هذا الحوْض الذي كاد أن يتخذ صورة دائرةٍ أو ما شاكلها .

لقد كان لدى (بَوتوكي) ما يكفي من متسع الوقت ، أثناء سفره إلى المغرب ، كي يقيس مقدار الاختلاف بين الذهنيات كما يتكشف ذلك في كيفية التوصل إلى معرفة علماء أوروبّا وعلماء ضفة البحر الأبيض المتوسط من جهة الشمال ، ثم لدى حكماء كانت تغذّيهم الثقافة العِبرية والعربية ، وسيكون لقاء (بَوتوكي) مع حَبْرْ يهودي لقاءً موحياً في هذا الشأن حيث يقول عن ذلك : " علاوة على تبحّره وإحاطته في العلم الرباني اليهودي كان على معرفةٍ عميقةٍ بفلسفة (أريسطو) التي كان كَلِفاً بها ومتحمّساً لها . وقد سألني هذا الحبْر اليهودي • يتابع بَوتوكي – عن فقهائنا ومدى اطلاعهم ودأبهم في هذا الأمر ، فأجبته بأننا ، في أوربا ، تركنا منذ زمن بعيد الخوض في مثل هذه المسائل الدقيقة وتعاطينا التجارب في علوم سواها ، كما أهملنا التعليلات وقصدنا إتقان

الآلات . كما شرحت له بعض تجارب الضوء وتجارب حول موجودات دقيقة من فصيلة الحيوان ، كما شرحت له استعمال النواقل ، وغير ذلك. كان يستمع إلي بإعجاب ممتزج بالكآبة والحسرة ، ولم أجد غير أن أرثي لذلك الشيخ المسنّ الذي أتى ، في أمور لا فائدة منها ، على قوته الفكرية التي كانت كافية ، لو كان في أوروبا ، لتجعل منه عالماً شهيراً " (ص ١٧٧) . وعند مغادرته المغرب سيشد (بوتوكي) الأوروبّي الرّحال إلى ميناء مدينة (قادس) التي كانت منتهى وصوله والتي ستصير ، في الرواية التي لم تكن كُتِبَتْ بعدُ ، في تلك اللحظة ، نقطة انطلاق مغامرات (ألفونصْ فَانْ وُورْدِنْ) ، إلا أن الرحالة الفعلي لا يأتي من جهة الشمال ، كما هو الأمرُ بالنّسبة إلى الشخصية المتخيلة في الرواية مستقبلاً : إنه سيعبّر ، في يوم صغير ، مضيق (جبل طارق) الذي سيوحي له بهذه الملحوظة : " لا أعتقدُ أنه يوجد فيما تبقى من المعمور ممرّ بهذا القصر بين نمطين مختلفين إلى حدّ يصعُب التعبير عن ذلك بطريقة حاسمة" (٣٠٩).

يقدم المخطوط الذي عُثِرَ عليه في سرقسطة نفسه ، من منظور جغرافي ، كأنه امتداد وتكملة متخيلة لسفر حقيقي ويفعل ذلك بإحكام ، وهو السّفر الذي تمكن من خلاله (بوتوكي) أن يقيس مقدار تأثير ثم زيف الأحكام المسبقة في أوروبّا حول العالم العربي ، بقدر تمكنه من قياس واقع الاختلافات . وسنوات عديدة بعد تجاربه في السفر ، غداة التقسيم النهائي لبولونيا ، عندما سيتساءلُ بصدد انزلاقات ورجّات الثورة الفرنسية ، لن يكون لِـ (بوتوكي) نفس اليقين فيما يتعلّق بقيمة ووجاهة العقلانية الأوروبية ، ولهذا سيكتب هذه الرواية ، في متسع من وقت طويل ، وفيما يبدو (جبل طارق) ليس مجرّد مكانٍ رمزيّ لتوقفٍ اضطراريٍّ جذري ، بل هو مجال يتشكّل فيه ، داخل جبال (السْيِيرّا مُورينا) الموحشة والأسطورية ، عالم متوسطي غني باختلافاته . هذا

العالم ، بداهةً ، هو عالَم قائم على الاتفاق والمصادفة ، لأنه موضوع تحت كفالةٍ ، ولا يصدرُ عن بناءٍ تخيلي ، بل إنه ، فوق ذلك ، لا يوجدُ داخل هذا التخيل إلا عن طريقِ سُلطةٍ تستثير القول الذي يُدلي به كل أولئك الذين يشاهدونه . إن (ألفونصْ) يدور في حلقة مفرغةٍ طيلة ستّةٍ وستين يوماً ، والعالم الذي يعرض له أمامه ، علاوةً على مملكة (غُومِليز) تحت الأرض التي يراها تتشعّب تحت قدميه ، عالم يمتدّ إلى أبعد من ذلك حول هذا البحر الموْسوم بأنه بحرُ الجميع في اتجاه عالم جديد بفضل من هم موجودون هناك وهم يستحضرونه عن طريق الكلام . على أن هذا العالَم ، لما كانَ عالم قولٍ ، عالم محكياتٍ وكتبٍ بالتحديد ، فهذا ما يجعله قادراً على إبراز هذا التّجانس ، بل المطالبة به وإن كانت تجربة العالم الفعلي تأتي ، رغم ذلك ، لتخالف هذا المعطى في أي مكانٍ، ويكفي عبور مضيق (جبل طارق) ، حسب المؤلف للتأكد من ذلك ، إنّما علينا أن نعودَ إلى الروائي وإلى أثره الفنّي ولنعمل بجدية على فهم وإدراك سند هذا التّجانس . ما الذي يؤسسه وما الذي يبرّره ؟

بإمكاننا أن نقرأ المخطوط الذي عُثِر عليه في سرقسطة مع الميل إلى التأويل المتشائم الذي تقترحه فوراً نهاية حياة المؤلف وانتحاره . وسنكون ، من هذه الزاوية مدفوعين إلى تقدير كل الاختلافات والتفاريق ، بل التصورات ، وأشكال أخرى قائمة وتوجد مجتمعةً ، بشكلٍ أكيدٍ ، متجانس ومُتساوٍ ، لكن ذلك سيكون وفق معاينة عامة محكومةً بالبُطلان ، وتصورات لا تجدي ، ذلك أن كل خطاب ، عندما نعرض هذا التصور على تصور آخر سواه ، لن يكون سوى خطاب من الخطابات الممكِنة ، وثمة طرق قابلة للدحض لأن مسوغاتها تظلّ نسبية ، ينسحب هذا على مغامرات (ألفونصْ) التي تُروى ، رغم أنها مغامرات غير عادية وغريبة ، من طرف شخوص وكأنها مغامراتهم . غير أننا ، من جانب آخر ، نستطيع قراءة هذه الرواية ونحن نتّبع مقياس التفاؤل ، تفاؤل

ساذج وسليم النية ، هذا أكيد، لكنـه تفاؤل قابل للتبرير ، وحينئذ يبدو (بوتوكي) ، مثل شيخ مملكة (غُومليز) الذي تحيط به كل الشخوص آخر يوم من الأيام الستة والستين، أو مثل نقطة تقاطع والتقاء وإجماع ، أي الترهين المركزي الذي يوحّد بين الجميع لأنه يوحي بالتسامح السخي ، يوحي باحترام كل الاختلافات كما يوحي بروح الترحيب والاقتسام . وسواء اعتبرنا (بوتوكي) داعية لفكرة الإيمان بالآخر أو مشعوذاً انهزامياً يأتي بعد الحداثة ، فإن هذه القراءة أو تلك تقدمان لنا (بّوتوكي) على هواه وسجيته ، أو (بوتوكي) " نهاية القرن " كما كان هو نفسه ابناً لنهاية القرن منذ مائتي سنة خلتْ .والحالة هذه أستسمحكم في القول بأنّ كُلاًّ من هذا التأويل الأول أو التأويل الثاني لن يُقنعَا بما فيه الكفاية الذين يُصرّونَ على رغبة التمييز بين الواقع والتخيّل ، بين عالم البشر وعالم الشخوص ، بين حياة المؤلفين وأعمالهم .

لا يُخفي (بّوتوكي) ، في أخبار رحلاته ، اقتناعه بأن اكتشاف المجال لا ينفصلُ عن الملاحظات التي تمسّ ، في نفس الآن ، التاريخ الجيولوجي والسياسي وتمسّ التاريخ الثّقافي دفعةً واحدة ، كما تمسّ العادات وأنماط تنظيم المجتمعات والسلوك ، بقدر ما تمسّ البنية التحتية ومظاهر العملية الاقتصادية . وهكذا فَـ (بّوتوكي) هو في نفس الوقت عالم حفْريات ومؤرخ وعالم أنساب وسُلالات ، ويكادُ يكون عالم اجتماع في أواخر أيامه ، وينقل ، في روايته كلّ هذا التعدّد من الوسائل ووجهات النظر داخل المجال الأدبي ؛ ويجعلُ من كلّ ذلك مادة يستجيبُ لها الفضاء شأنه في ذلك شأن أي تقليد أدبي موروث (الرواية الأسبانية بزعامة ثِرفانْتِث ، الحكاية الخرافية العربية كما يشخصها نموذج ألف ليلة وليلة) ، وهو التقليد الذي يكون مقبولاً ومناسباً العمل على السير فيه قُدماً وإن تطلب ذلك تمريره عن طريق القلْب وتحويل نظام النص إلى نمط آخر من الكتابة . وهو هُنا نوع من القوالب الجاهزةِ التي ينبغي

تحيينُها ، إلى جانب صور مجازية وتراكيب بيانية على مستوى البلاغة والأسلوب إلى حدّ التحريف والمحاكاة الساخرة ، كما قد يكون نماذج من كل صنفٍ . فالمحكي ، أي محكي ، هو قولٌ ينبغي تعهّده بالمِراسِ قبل كلّ شيء . وعندما يتعلّق الأمرُ بضمير متكلم " أنا " لرحالة يتحدث ويقول ، فإنّ القول يتنقّل مع الرحالة ، لكنه يظلّ قولاً في مِلك نفس الذات القائلة دائماً . ويستطيع القولُ ، في الرواية .. أن ينتقل من ذات قائلة إلى أخرى ، من فاعل قولٍ إلى آخر بالمعنى التلفظي والتداولي ، أي من شخصية – قائلة (تتكلّم) إلى شخصية – قائلة (تتكلّم) ، شريطة أن تنبثق بنيةٌ لتنظيم هذا التداول . وبما أن الأمر لا يمكن أن يتعلّق بالبنية التي يفرضها المسارُ المتبع ، كما هو الشأن في حالة سفر داخل العالَم الفعلي، عن طريق قوالٍ جغرافي للسّفر ، فإن على النصّ أن يوفّر نظاماً لهذا القول المتعدد في تزايد مستمر ، نظام يتعلّق ببنية الرواية السردية. وهذه البنية ، في هذا السياق ، بنية معقدة ، لكنها بنية متماسكة ، بحيث نستطيع تمثيلها بواسطة ترسيمات خالصة يكون هدفها وتكون الغاية منها وصف الفضاء السردي الذي يتحرك فيه القول .

يقدم المخطوط الذي عُثِرَ عليه في سرقسطة ، بعيداً ما أمكن وخارج كلّ المسرات والمآسي التي تطبع وجود البشر والكُتاب ، عالماً متسقاً وقابلاً للمقروئية وإن كان ، في نفس الوقت ، عالماً موسوماً بالغزارة والتعقّد . ويستمد هذا العالم مقروئيته من استقلاله الذاتي المخوّل تجاه حقائق الكينونة وصروف التاريخ . من أين يأتي هذا الاستقلال الذاتي وما الذي يضمنُها ؟. إنه حضورُ الوساطة حضوراً كُلياً. وتتم استحضاراتُ العالَم الفعلي داخل الرواية ، سواءٌ أكان حاضراً أم ماضياً ، قريباً أم بعيداً ، عن طريق وساطة الخطاب البينة الكاشفة أو المقنّعة المتوارية : إنها نصوص تُقرأ وأقوال تُروى . وتلك هي مكتبة العالَم المتوسّطي التي يشيّد الكاتب صورتها من جديد باستخدام كمٍّ من

طرائق الكتابة والتأليف ، وكَم من التشكّلات الرمزية والأنماط ، النماذج والأجناس ، كَمٌّ من سنن الكتابة من كلّ صنفٍ ، كلها مجلوبة ومحتفَظٌ بها داخل هذه المكتبة ذاتها . يكفي لإثبات هذا تحليل موضوع الكتاب الذي يتمظهر دون توقف داخل الرواية وقد اتخذ عدداً متنوعاً من الأشكال . وحينئذ ندرك جيداً معنى الانعطاف نحو (السْييرّا مورينا) ، الفضاء الأدبي الذي لا يضاهيه فضاءٌ آخر على امتداد الستة والستين "يوماً" . ولو كنت أملك ما يكفي من الوقت اللاّزم ، لكنت بينت لكم أن اختيار (سرقسطة) ، في هذا الشأن ، لحفظ واكتشاف هذا المخطوط الشهير ، يعود مصدره إلى نفس التّقليد الذي أقامته رواية (بْرفانْتِيْثْ) العظيمة[٥].

إن اقتفاء أثر المعنى في عالم الكتب والعلامات لا يمكن أن ينتهي أبداً ، لذلك سيستمرّ البحث عن المعنى ستة وستين يوماً ، ردحاً من زمنٍ يُقاسُ برقمٍ يمثل تكرار توليفات أبدية لرقمي (٢) و(٣) ، التكرار المستمر ، وكفى ، ذلك أنه لا يوجد دائماً معنى واحد ، و(السْييرّا مُورينا) واقعية وأسطورية في نفس الوقت . ونهر (الوادي الكبير) نهر مرسوم السّير على الخريطة بوضوح ، مجراه تحت الأرض ومتقلب الأطوار تارة ، وتارة أخرى مهيب مفتوح على السّماء . إن السرداب هو مملكة (آل غُوملِيز) ، لكننا ندرك أن (غُوملِيز) تعني ، في لهجة (الطرادلة) ، الجبل . ونستطيع أن نضاعف أمثلة الموضوعات التي تتم فيها مراكبة طبقات الدلالة ومراكبة طبقات التعدّد وانفجار المعنى .

هكذا تنصرف جغرافية المخطوط الذي عُثر عليه في سرقسطة وتميل لتغترف من تشكيلةٍ أوسع بكثير من تلك التي تقترحها "الموسوعة" (الانسكلوبيديا) على القراءة في مقالة " جغرافيا " الموقعة من طرف (جان إيتْيان ديماري) . والجغرافيا ، حسب قاموس العلوم والفنون والصنائع علم يتفرع إلى جغرافيا طبيعية ، وجغرافيا تايخية ، وجغرافيا

مدنية أو سياسية ، جغرافيا .. جغرافيا كَنسية ، جغرافيا فيزيائية . واضح أن كلّ هذه العلوم الفرعية قد مارسها (بُوتوكي) أو اختلطت عليه في روايته ، لكنه ينبغي أن نضيف إليها على الأقل جغرافيا يمكن أن ننعتها " الجغرافيا الرمزية " ، هي جغرافية الكتب ، بل جغرافيا أخرى ، كما يقترح ذلك بعض المفكرين المعاصرين ، هي " الجغرافيا الذهنية " (العقلية).

كل فرع من فروع هذه الجغرافيا يمكن أن يثير ، في ذهن القارىء ، صورة خريطة خاصة . وقد كتب (كريستيان جاكوب) ، منذ وقت قريب ، في كتابه الشائق حول إمبراطورية الخرائط : " يوجد ، في أُسّ الخريطة ، ربط وتوليف وصلة بصرية يقيمُها الذهن وبفضل ذلك يمكن أن نتشرب العديد من العناصر داخل البنية الموحّدة لكلّ ذلك "[٦]. لقد كان (بُوتوكي) يعلم هذا جيداً ، كما كان يعرف أيضاً فائدة الخرائط ويعرف محتملها المشكوك فيه والمتفق عليه كما تشهدُ على ذلك تلك السطور من رحلته إلى المغرب حيث يزعم هذا البولوني أنّه أثار دهشة المغاربة بمعرفته الجيدة بالبلد وبكونه كان يسافر مصحوباً بخريطة المغرب – المغلوطة ، دون شك ، كما سيتأكد هو نفسه من ذلك – التي وضعها الجغرافي الألماني (هُومَانْ) ، غير أننا نجد مقطعاً في رحلة إلى المغرب ذا مغزى بالنّسبة إلينا ، ففيه يعترف مؤلفنا بأنه حلم بـ "الصعود إلى قمة أعلى هـرَمٍ ، ومنه كان بإمكاني - يقول (بوتوكي) - أن أرى مصر كلها تمتدّ أمام رجليَّ كما لو كانت تمتد على خريطة جغرافية " (ص ٩٧) . ومن خلال هذا المقطع نفكّر حتماً في ذلك المشهد الرئيس من المخطوط الذي عُثِر عليه في سرقسطة والذي ذكرته فيما سبق ، وفيه نشاهد (ألفونصْ) يتسلّق أعلى قمةٍ في الضواحي ليرى بأم عينه ما يحدث ويتأمل المنظر اليباب واللانّهائي للسْييرّا مُورينا ، وكأننا بالبطل – السارد يرتفع إلى أعلى ليتأمل مسرحَ ما كان سيحدث طيلة ستةٍ وستين

يوماً بهدف أن يستبطن هذا المنظر " الذي يمتد أمام قدميه كما يمتد على خريطة جغرافية ".

الارتفاع إلى أعلى واستجلاء الأفق : إن (ألفونص) – بطل وسارد المخطوط الذي عُثِرَ عليه في سرقسطة – يبدو بهذا ، في الإشارة الأولى في مفتتح الرواية ، كمن يدعو القارىء إلى التأهب ليلتقط كل شيء ويدركه ويطوف بنظرة واحدة مختلف الخرائط التي تنبسط أمام عينيه بقدر ما تتسلسلُ الجغرافيات المختلفة ، وحينئذ فقط سيكون على أتم استعداد لقراءة هذه الرواية وكأنها خريطة جامعة تتشرب وتُنظم تعدد الخرائط التي ترتسم داخلها هي بالذات .

الهوامش

(١) هوامش الدراسة (بالفرنسية) :

1. Michiel Serres. Jouvences sur Jules Verne. Paris, Editions de Minuit. 1974, r. 150.

2. Les citations des récits de voyages de Potocki proviennent de l'éditon des Voyages donnée par Daniel Beauvois (t. 1: Voyages en Turquir et en Egypte, en Hollande, au Maroc; t. 2: Voyages au Coucase et en Cline), paris, Fanyard " La Bibliothèque des voyageurs", 1980.

3. Les oitations du Manuscrit trouvé à Saragosse proviennent de l'édition donnée par René Radrizzani, Paris, José Corti, 1989.

4. Histoire de ma vie. Paris, Lafont " Bouquins", t. III, 1993. r: 620. s - Au sujet du rapport entre potocki et servantes, voir François Rosset, " Saragosse ou le siège du llaucteur", in Jan Herman et Fernand Hallyn (éd), Le Topos du manuscrit trouvé, lauven, Peeters (à paraître).

4. Christian Jacob, l' Empire des cartes. Approche théorique du la cartographic à travers l'histoire, Paris, Albin Michel, 1992, p. 34.

(ترجمتها بالعربية) :

(١). ميشيل سير . فتوات حول جول فيرن . باريس . مطبوعات مينوي . ١٩٧٤ . ص ١٥٠ .

(٢). إحالات قصص رحلات بوتوكي مصدرها الطبعة التي نشرها دانييل بُوفوا (المجلد ١ : رحلات إلى تركيا ومصر ، إلى هولندة ، إلى المغرب ، المجلد ٢ : رحلات إلى القوقاز والصين) . باريس . فايار " مكتبة الرحالة " . ١٩٨٠ .

(٣). إحالات المخطوط الذي عثر عليه في سرقسطة مصدرها الطبعة التي نشرها رونيه وادريزّاني . باريس . جوزي كورتي . ١٩٨٩ .

(٤). قصة حياتي . باريس . لافُون " كتب "، المجلد III ، ١٩٩٣ ، ص ٦٢٠ .

(٥). بصدد موضوع العلاقة بين بوتوكي وسرفانتس ، يراجع فرانسوا رُوصِي " سرقسطة أو حصار القارىء "، ضمن ج. هيرمان وف . هالين (تحت الطبع) .

(٦). كـ . جاكوب . إمبراطورية الخرائط . مقاربة نظرية للكارطوغرافيا عبر التاريخ . باريس . أ.ميشال. ٩٢. ٣٤ .

* * *

التشكيل اللغوي في الرواية

(مقترح نظري)

محمد بوعزة

يعتبر هذا البحث "*التشكيل اللغوي في الرواية*"، تعميقاً وتطويراً لتأملنا المستمر في مسألة "*اللغة الروائية*"، بوصفها إشكالاً عاماً .

وقد بدأنا هذا التفكير في قضايا اللغة الروائية في بحوث سابقة[١]، ركزنا فيها على مسألة البوليفونية الروائية، اعتماداً على فرضيات "*ميخائيل باختين*" في هذا المجال ، خاصة ما تعلق منها بقضايا الحوارية الروائية والتعدد اللغوي والتعدد الصوتي .

وفي خضم رحلتنا الاستكشافية في مسالك نظرية "*باختين*" ترسخ لدينا اقتناع منهجي وتصوري بضرورة تطوير مقترحاته وأدواته ، وربطها بما استجد من تصورات وإنجازات - سواء - على مستوى التفكير أو مستوى التحقق النصي .

وقد تم لنا هذا التطوير في بحث خصصناه لموضوع "*اللغة السردية*"[٢]، انفتحنا فيه على مفهوم *الصيغة* mode في السرديات ، ووظفناه بوصفه *إجراءً سردياً وبلاغياً* :

أولاً : لرصد كيفية اشتغال الصيغة داخل الخطاب الروائي ، ومن خلال هذا الرصد يمكننا تحديد كيفية تقديم القصة Fable .

ثانياً ، لرصد كيفية اشتغال اللغة في كل خطاب من خطابات الروائية .

وفي هذه السيرورة من تحديد الخطاب إلى تحديد لغته ، ننتقل من الصيغة إلى اللغة ، ومن السرديات إلى البلاغة .

الراهن النقدي ومسألة اللغة الروائية :

بالنظر إلى راهن النقد الروائي ، نلاحظ أن البحث في اللغة الروائية ، يهيمن عليه اتجاهان هما : أولاً السرديات ، التي تركز فيها السؤال النقدي والنظري حول مفاهيم مركزية هي الصيغة والزمن ومعمارية النص .. ثانياً أسلوبية " باختين "، التي تركز على البعد الحواري للغة الروائية من خلال مفاهيم محورية ؛ مثل التعدد اللغوي والأسلبة والتهجين .

وإذا كانت السرديات ، قد انغلقت على نفسها في قضايا محض شكلية ، تتعلق بتقنيات الخطاب ، إلى الحد الذي جعل أحد أقطابها – *جيرار جنيت* – يصفها بالسرديات الحصرية[٣]، فإنها أصبحت ملزمة بتجديد تصوراتها ، وتجاوز مرحلتها البنيوية ، بالانفتاح على علوم ونظريات أخرى ، تساعدها على الخوض في قضايا ظلت مستجدة في أفقها النظري والتفكيكي .

نفس الملاحظة تنسحب على أسلوبية باختين ، فإذا كانت تصوراته تقدم لنا إجراءات كافية لتحليل مستوى واحد من مستويات اللغة الروائية ؛ هو المستوى الذي نسميه بـ " *اللغة الغيرية* "؛ لغة استقطاب خطاب الآخر discours d`autre ، فإنها لا تسعفنا في الكشف عن المستويات اللغوية الأخرى المبثوثة داخل النسيج الروائي . ولعل هذه المحدودية في التصور هي التي جعلت " باختين " يثمن الرواية الحوارية ، ويشجب الرواية المنولوجية ، لأنها تقوم في نظره على الأسلوب المناجاتي والذاتي . لقد كان أولى بباختين أن يبحث في جمالية الأسلوب المنولوجي ، ويكشف عن بلاغته ، بدل الاكتفاء ، برفضه والتحيز للأسلوب الحواري .

إن الرواية تشكيل لغوي متعدد المستويات ، لا يمكن اختزاله في مستوى اللغة الغيرية ، ومن ثمة تطرح أمام الدارس مهمة الصياغة النظرية والمفاهيمية لمعالجة المستويات اللغوية الأخرى ، التي ظلت مغيبة عن تفكير باختين ، أو بث الحياة في أدواته وإجراءاته ، لجعلها قادرة على متابعة المستجدات النقدية والإنجازات النصية .

وعياً منا بهذا التصور الذي يطبع هوية الإتجاهين النظريين في دراسة اللغة الروائية ، تحدونا الرغبة في هذا البحث ، في تجاوز هذا التصور ، وأيضاً تجاوز سلبيات بعض الدراسات التقليدية التي اقتصرت على دراسة اللغة الروائية بلاغياً ونحوياً ، وحكمت على لغتها انطلاقاً من دراسة تجزيئية (الكناية ، الاستعارة ، المجاز ..) ، أو تعاملت مع الرواية من خلال نوع أدبي آخر ؛ قارنت لغة الرواية بلغة الشعر ، وفي ضوء هذه المقارنة أظهرت أحكاماً قيمية ، وتحيزت للغة الشعر(٤).

في ظل هذا السياق النقدي والنظري ، أصبحت اللغة الروائية تستدعي مقاربة ملائمة ، تتجاوز القصور النظري ، الذي وسم هذه التصورات الثلاثة ؛ بل إننا نعتقد أن البحث في قضايا اللغة الروائية من شأنه أن يحدث طفرة نوعية في مسار النقد الروائي الراهن ، خصوصاً وأن النصوص الروائية تقدم لنا طرائق وجماليات متنوعة في اشتغال اللغة : فهناك طرائق تفجر شعرية الكتابة وتمتاح من مجالات الرمز والمجاز ، وأخرى تميل إلى الاقتصاد اللغوي ، وتشكيل كتابة أقرب إلى الخبر الصحفي ؛ قريبة مما سماه " بارت " بـ " الدرجة الصفر للكتابة"(٥)، وغيرها من الجماليات التي مازالت مجهولة ، على النقد أن يخوض مغامرة اكتشافها .

حدود الموضوع وآفاقه :

نقترح مقاربة كيفية اشتغال اللغة الروائية ، ضمن ما يصطلح

عليه بـ " *التشكيل اللغوي* "، إن كل تعبير لغوي ، هو في جوهره تشكيل باللغة ، وإعادة نمذجة للواقع بواسطة الكلمات . واعتماد مفهوم التشكيل اللغوي في النقد الروائي ؛ من شأنه أن يتيح للدراسات الروائية مقترباً نظرياً ومنهجياً للكشف عن آليات اشتغال اللغة في النص الروائي ، ورصد كيفية تكون وتشعب النسيج اللغوي في النص الروائي .

وإذا استعرنا تعبير الباحثة " كات هامبورغر "، فإن التشكيل اللغوي ، هو محاولة للكشف عن منطق اللغة الروائية ، ذلك أن هذه الباحثة تتحدث عن منطق للأدب Logique de La Litterature ، وما يبرر هذا الاصطلاح في نظرها ويعطيه " *شرعيته ومعناه ، وجود منطق للغة* Logique du Langage *وأكثر تحديداً . إن مفهوم "منطق اللغة" يقابل في التفكير المعاصر مفهوم منطق الفكر* Logique de La pensée *". ومن ثمة تسعى إلى تأسيس منطق للأدب "بوصفه نظرية لسانية للأدب ، موضوعه العلاقة بين الأدب ومجموع أنظمة اللغة "*[1] .

إذن خلف كل تشكيل لغوي في النص الروائي ، يكمن منطق ، من شأنه الكشف عن إحداثياته ، أن يعمق معرفتنا باللغة الروائية وإمكاناتها التشكيلية والجمالية .

ولعل هذه الأهمية البالغة للغة في صياغة أدبية ونصية الرواية ، هي التي قادت الباحث والروائي " *ديفيد لودج* " إلى اعتماد " معيار " الكتابة في قراءة المدونة الروائية الإنجليزية . يقول : " *غير أن ما أرغب في عمله هو تاريخ للكتابة أكثر من تاريخ للكتاب ، تاريخ للأسلوب والطريقة والصيغ الأدبية لما يدعوه النقاد الفرنسيون المعاصرون الكتابة* écriture "[7] .

ومما لا شك فيه ، فإن الكتابة ، إنما يتم إنتاجها عبر اللغة ، وباللغة وحدها ، وبدون بلورة وعي منهجي باللغة الروائية ، فإن تلقينا للكتابة الروائية يظل متعثراً .

لقد لاحظنا أن جل الدراسات الأسلوبية حول اللغة الروائية ، ظلت تعاني من تراتبية المفاهيم (الاستعارة ، الكناية ، المجاز ..) والانشداد إلى البلاغة الشعرية في الحكم على لغة الرواية . لقد أوجب الانتقال بالدراسة اللغوية الروائية من هذا للمستوى التراتبي المحدود ، إلى المستوى الخطابي والنصي الذي يراعي كلية النص الروائي ، *"فالصور مثلاً والتشبيهات في الرواية ، ليست قائمة في مستوى العبارة أو المقطع ؛ بل تكون لها علاقة بالنسيج اللغوي والأسلوبي الكلي للرواية، ولا تكتسب قيمتها من ذاتها ، بل من موقعها في الكل الروائي"*[٨].

وهذا يعني أن التشكيل اللغوي ، يقودنا إلى الاهتمام بمكونات البناء الروائي ، خاصة وأن هذه المكونات تنصهر مع مختلف العناصر المكونة للنص الروائي في وحدة كلية دالة ومبنينة .

بهذا المعنى ينزاح التشكيل اللغوي عن حدود البلاغة الشعرية ، التي ظلت مهيمنة على الدراسات الأسلوبية ، ويطمح إلى مقاربة اللغة الروائية من حيث هي طاقة تشكيلية تعبر بالسرد باعتباره القيمة المهيمنة في هذا النوع الأدبي – عن عوالم تخييلية معقدة ، تحتاج إلى مقاربة متعددة .

ولا يمكن أن يتحقق هذا التجاوز للبلاغة الشعرية ، إلا بمحاولة تأسيس بلاغة سردية ، تصوغ أدواتها من سجل الجنس الروائي ومعماريته النصية وتقاطعاته مع الأجناس الأخرى ، بهدف تحديد صيغ وعناصر التشكيل اللغوي ؛ وفي حالة الرواية ، تذعن *" العبارة اللغوية أولاً لماهية الحكي أو السرد من حيث الانطلاق والتوالي والتسلسل والترابط والامتداد ، ثم للمكونات النصية ثانياً ، بما فيها من توتر ، وإيقاع وتكثيف ودينامية ، على أساس أن تدخل في وشيج مندغم في*

مرحلة ثالثة ، مع باقي مكونات الحكي من شخصيات ومشاهد ووقائع وفضاء وتشويق ، وحوافز "[9].

وإذا كان الباحث " محمد أنقار " يوظف مفهوم " التصوير اللغوي"[10]، للكشف عن *ماهية الصورة* في الرواية ، فإننا نعني بالتشكيل اللغوي ما هو أبعد من ذلك المفهوم تصوراً وتطبيقاً ، ذلك أن الصورة الروائية هي مجرد جزء من مستوى اللغة الروائية ؛ في حين يسعى اصطلاح التشكيل اللغوي إلى الكشف عن تشكل اللغة الروائية على مختلف المستويات سواء كانت تصويرية أو حكائية أو غيرية ، وبالتالي فإن مفهوم التصوير اللغوي ليس إلا قسماً فرعياً من التشكيل اللغوي ، لأن موضوعه هو الصورة الروائية ، وليس اللغة الروائية موضوع التشكيل اللغوي .

إن التشكيل اللغوي محاولة – كما سبقت الإشارة – للكشف عن منطق اللغة الروائية ، وتبعاً لذلك فإنه يستلزم أن نضبط في النص الروائي جميع المستويات اللغوية على اختلاف صيغها وجمالياتها ومرجعيتها ، لرصد كيفية تشعب النسيج اللغوي وامتداداته المعقدة التي تقتضيها دينامية النص الروائي .

ويمكن أن نقدم الخطوط العريضة للتشكيل اللغوي في هذه الخطاطة الأولية :

التشكيل اللغوي

اللغة الغيرية — اللغة السردية — التذويت

١ – **اللغـة الغيرية** : في هذا المستوى نقارب اللغة الروائية، إنطلاقاً مما تقدمه نظرية "*باختين*" من أدوات ومفاهيم[11]،

لأنها تبدو في هذا المستوى أكثر إجرائية وفاعلية في الكشف عن لغة الرواية .

إن هذا المستوى اللغوي في الرواية يتعلق باستقطاب الكاتب للغات الآخرين ، وستكون مهمة الدارس هي تجلية صيغ هذا الاستقطاب، وتحديد الوظائف الدلالية لهذه الصيغ ، وما تحدثه من آثار ، سواء على لغة الرواية أو مرجعيتها أو متخيلها .

في هذا الإطار ، فإن مفاهيم التعدد اللغوي والتعدد الصوتي والأسلبة والتهجين ؛ تفيد في الكشف عن غيرية اللغة الروائية ، وما تلحقه هذه الغيرية بالرواية من سمات المغايرة والتنسيب والتوتر في البنيات والدلالات .

إلا أننا ننبه إلى أن استثمار شعرية " باختين " في هذا المستوى، ينبغي أن يظل واعياً بحدود هذه الشعرية ، وهو الوعي الذي من شأنه أن يقود إلى تطويع مفاهيم باختين مع المتن ، والاحتياط مما تتضمنه من قصور ومعيارية ، ومن مظاهر هذا الوعي ، فإننا لا نجاري " باختين " في فصله التعسفي بين الرواية الحوارية والرواية المنولوجية، لأن هذين الشكلين الروائيين لا يشكلان في نظرنا نوعين روائيين متعارضين ، بل يشكلان خطابين للتعبير ، وهو ما يعني أن لكل خطاب جماليته وبلاغته بغض النظر عن مقارنته بالآخر ، لأن من شأن هذه المقارنة أن تطمس الخصوصية الأدبية لكل خطاب على حساب الآخر . أكثر من ذلك ، فإن هذين الخطابين (الحواري والمنولوجي) يوجدان في كل نص متداخلين ، ومن هذا التداخل والتفاعل بينهما تنتج الرواية بلاغتها اللغوية والأسلوبية .

وكما لاحظ "*ديفيد لودج*" في نقده لـ "*باختين*" "*لابد من التسليم بأن شبح الثنائية التعددية يحوم حول عمله*"[١٢]، وقد قادت هذه الثنائية الإطلاقية "*باختين*" إلى الوقوع في المعيارية والمفاضلة ، إذ

ينتهي إلى تثمين الرواية الحوارية وممثلها "*دوستويفسكي*" وشجب الرواية المنولوجية وممثلها "*تولستوي*".

ونظراً لما تحمله هذه الثنائية من أحكام قيمة، فإننا صغنا مفهوم "*المجال الخصب للتأويل*"[13] لتكسير هذه الثنائية. تبعاً لهذا المفهوم، فإن الرواية المنولوجية، بما تفسره من خطابات ذاتية وإمكانات مجازية، تقدم لنا مجالاً خصباً للتأويل وتعدد القراءات والدلالات، ولا تقتصر على رؤية واحدة، هي رؤية الكاتب كما يعتقد "باختين".

في إطار هذا التطوير لنظرية "باختين"، حاولنا التخفيف من المحمول الإيديولوجي للبوليفونية عنده (صراع الإيديولوجيات والمواقع الاجتماعية)، وإعطائها بعداً سردياً، يسمح لنا بالبحث عن كيفية تجسد البوليفونية في سردية الرواية، وبهذا ننتقل من أيديولوجية البوليفونية الروائية إلى سردية البوليفونية الروائية[14]، وقد تم لنا هذا الانتقال بالبحث عن جدل الرؤى السردية، وتحديد تمظهراتها على مستوى الصيغ الخطابية.

٢ - **اللغة السردية**: في إطار طموحنا لتوسيع مجال البحث في اللغة الروائية، سنحاول في هذا المستوى، أن ندرسها في إطار تصور منفتح للسرديات، ما هي تمظهراتها السردية؟ كيف تُنتج اللغة الروائية خطاباتها السردية، فيما هي (اللغة) مادة يعتمدها السرد في بناء بنياته ودلالاته.

ويتجلى هذا التوسيع في استعارتنا لمفهوم الصيغة Mode من حقل السرديات؛ وبديهي أن توظيفنا لهذا المفهوم، بحكم هذه الاستعارة، وبحكم موضوع هذا البحث (اللغة الروائية) سيجعله يفقد بعض دلالاته الأصلية، ويكتسب دلالات جديدة في سياقه الجديد، ذلك

أن أي انتقال لمفهوم من مجاله الأصلي إلى مجال آخر مجازي، يقتضي من الوجهة الابستيمولوجية عمليات من التحوير والحذف والإضافة .

إن انفتاحنا على مفهوم الصيغة ، كإجراء لدراسة اللغة السردية، يتوخى أولاً رصد كيفية اشتغال الصيغة داخل الخطاب الروائي، ومن خلالها تحديد كيفية تقديم القصة Fable ، ثانياً ، رصد كيفية اشتغال اللغة في كل خطاب من خطابات السرد . إذن ، ماذا يقدم هذا الإجراء في علاقته بمفهوم اللغة الروائية ؟

سيتيح لنا استثمار مفهوم الصيغة ، بوصفه إجراءً سردياً وبلاغياً ؛ تحديد وتمييز الخطابات المعتمدة في النص الروائي . وتبعاً لهذا التحديد سنبحث – في خطوة ثانية – في نوعية وبلاغة كل خطاب على حدة ، أي في خصوصيته على مستوى لغته وأسلوبه ، وبكشفنا عن هذه الخصوصية اللغوية ، فإننا نكشف عن جمالية وأدبية لغات الخطابات المستعملة في النص الروائي . كيف يتمايز كل خطاب عن الآخر ؛ من حيث اللغة والأسلوب ؟ ما هي البلاغة التي يراهن عليها في تشكيل جماليته ونكهته ؟

وفي هذه السيرورة من تحديد الخطاب إلى تحديد لغته ، ننتقل من الصيغة إلى اللغة ، من الخطابات إلى الأساليب ، ومن السرديات إلى البلاغة .

تصادفنا في هذا المستوى اللغوي إشكاليتين هما : شعرية الرواية ومجازية الرواية .

٢ – ١ – شعرية الرواية : تطرح هذه القضية مسألة تداخل الأجناس الأدبية ، خاصة بين الشعر والرواية ، ولعل السؤال الذي يتبادر إلى الذهن هو : كيف تؤسس الرواية شعريتها ؟

لقد ذهب بعض الباحثين إلى أن شعرية الرواية ناتجة عن استعارتها لأدوات ووسائل الشعر التعبيرية ؛ نجد هذا التفسير لدى *ديفيد لودج* " يقول : " *وبتبني الروائي لنوع من الواقعية تنأى بنفسها عن الواقع التجريبي .. فقد وجد نفسه أكثر اعتماداً على الأهداف والوسائل الأدبية التي تنتمي لمجال الشعر ، وبخاصة الشعر الرمزي منه على النثر* "[١٥] نفس التفسير يتكرر عند إيف تاديه ، لأنه يعتبر المحكي الشعري Le récit Poétique مجرد حكي نثري يستعير أدوات القصيدة بواسطة أشكال سردية "[١٦].

إن الرواية لا تؤسس شعريتها فقط ضمن عملية اقتراضها للأدوات والوسائل الخاصة بأدبية الشعر ، بل تكون شعرية من حيث هي تشكيل لغوي يعبر بالسرد عن عوالم تخييلية معقدة . ولا يتوقف الإشكال عند حدود استعارة الرواية لتقنيات الشعر ، بل يتجاوز هذا التصور الاختزالي إلى التساؤل عن كيفية اشتغال الخطاب الشعري في النص الروائي ، كيف تشتغل هذه التقنيات حين ترحل من بلاغة الشعر إلى بلاغة الرواية ؟ هل نقارب شعرية الرواية مثلما نقارب شعرية الشعر ؟

إن لغة الرواية ، حتى ولو افترضنا أنها تستعير بعض خصائصها من تقنيات لغة الشعر ، فإنها لا تفعل ذلك بطريقة آلية ، تفضي بها إلى المماثلة والمطابقة مع لغة الشعر ، بل إنها تتحرك بهاجس شعري داخلي ومحايث يتلاءم مع هويتها السردية .

لقد نتجت عن هذه التفسيرات التي تفسير شعرية الرواية ضمن حدود الاقتراض من الشعر أحكام قيمية ، من ذلك ما ذهب إليه اللساني "جاكبسون "، حين اعتبر الشعر هو المجال الحيوي لاشتغال الاستعارة ، والنثر السردي هو مجال اشتغال الكناية ، وقد ترتب عن هذه الثنائية النظرية اعتباره لغة النثر السردي مجرد لغة وسيطة ، يقول : " *يحتل*

النثر الأدبي موضعاً وسيطاً بين الشعر باعتباره شعراً ولغة التواصل المعتاد والعملي "[١٧]. هذا الإمعان في تفضيل لغة الشعر على لغة الرواية؛ نجده واضحاً لدى "*ألبرت كوك*"، يقول: "*فنحن نريد من الرواية بادىء ذي بدء أن توضح واقعاً كان خفياً علينا، وهو ليس كواقع قصيدة يتشكل من إيقاعات وتماثلات؛ وليس نمطاً من أنماط الدراما، أو واقع عواطف مجردة، ولكنه نسيج خفي نراه خيطاً مما نشاهده في حياتنا اليومية .. فالشعر بالدرجة الأولى صنعة لغوية، ولكن الرواية الجيدة يمكن أن تكون بلغة ضعيفة، ويمكن أن تكون رواية فقيرة بلغة جيدة "*[١٨].

إن أخطر فكرة نتجت عن المقارنة بين لغة الشعر ولغة الرواية هي مغالطة "*اللغة الشعرية*" المقتصرة على جنس الشعر فقط، واستبعاد الشعرية من جنس الرواية، أو على الأقل اعتبار شعرية الرواية مجرد عملية اقتراض لأدوات الشعر، وهو ما يكرس تبعية النوع الروائي للنوع الشعري طبقاً لمقولة الأصل والفرع.

٢ - ٢ - مجازية الرواية: إن نفس الإكراهات والمغالطات، التي حكمت على شعرية الرواية، إنطلاقاً من معيار الشعر و" *قياس الجمالية الروائية على مقياس الشعر، واعتماد الانزياح اللغوي القادم من الشعر معياراً للغة الروائية. وبروز بلاغة المحسنات الحداثية على حساب بلاغة التخيل "*[١٩]، هي التي نجدها تحكم تصور الدارسين لمجازية الرواية.

لقد رأينا كيف رهن "*جاكبسون*" الاستعارة بالشعر، والكناية بالنثر السردي؛ وهذا التمييز يشي بانحياز "*جاكبسون*" لبلاغة الشعر، على اعتبار أن الاستعارة أرقى وأكثر تعقيداً من الكناية؛ ورأينا كيف أن "ألبرت كوك" يعتبر الشعر صنعة لغوية تركز على المظاهر الصوتية

واللفظية للغة ، بخلاف الرواية ، التي تتميز - في نظره - بموهبة "ملاحظة " السلوك الاجتماعي ، ومن ثمة فإن لغتها تنحو منحى تواصلياً وتقريرياً وإخبارياً .

إن هذه التصورات التي تشكك في قدرة الرواية على المجاز ، وتسلبها كل حق في الاستعارة والتخيل ، تنتمي إلى ذلك التصور المثالي الذي يرى *"أن الاستعارة أداة خاصة بالتخييل الشعري وحلية بلاغية ، تقتصر على الاستعمالات الراقية* extra - ordianaire *وليس العادية* ordinaire *للغة . أكثر من ذلك ، ينظر إلى الاستعارة بوصفها خصيصة اللغة ، تميز اللغات وليس الفكر والسلوك "*[٢٠].

على عكس هذا التصور المحدود الذي يرهن الاستعارة باللغة الشعرية والأساليب اللغوية الراقية التي تتحقق في جنس الشعر ، يذهب الباحثان *"لايكوف "* و*" جونسون "* إلى الحديث عن مشاعة الاستعارة ، ففي منظورهما *"تتشخص الاستعارة باستمرار في حياتنا اليومية ، ليس في اللغة فقط ، ولكن في الفكر والسلوك، إن نظامنا الإدراكي الذي يسمح لنا بالتفكير والتصرف، هو في جوهره ، من طبيعة استعارية "*[٢١].

مع هذا التصور الموسع لمفهوم الاستعارة ، لا مجال للحديث عن اقتصار الاستعارة على جنس دون آخر ، أو على مستوى لغوي دون آخر .

وفي حالة النص الروائي ، لا يجوز للبحث في المجاز ، أن يبقى محصوراً في التقنيات اللغوية من منظور تراتبي (الاستعارة ، التشبيه ، الكناية ..)، بل ينبغي أن يتوجه نحو عملية التفاعل بين البنيات السردية، *" وما يمكن أن يطلق عليه " إنتاج المعنى " داخل السياق الإجمالي . وهذا يعني أن المجاز ليس شيئاً معزولاً مكتفيا بذاته ، بل هو جزء من بنى وأطر تحدد معناه ومدى تأثيره "*[٢٢].

تبعاً لهذا التصور ، فإن تغيير كيفية اشتغال المجاز في الرواية ، لا يجوز حصره في مجالات وصف جزئية ، بل يجب توسيعه ليشمل وظيفية هذه الصور المجازية في السياق السردي ، وعلاقتها بدينامية النص الروائي .

٣ – التذويت (أو الصوغ الذاتي للغة) :

يكتسب هذا المستوى اللغوي – التذويت Subjectivisation – أهمية كبرى في التشكيل اللغوي ، نظراً للوضع الاعتباري للذات Sujet في بنية المحكي ، ذلك أن سردية المحكي ترجع بالدرجة الأولى إلى دينامية الذات ، يقول كريزنسكي : *" إن سردية النص ترجع إلى بنية المحكي ، إلى قصته وإلى ذاته ، بالمعنى الذي يعطيه الشكلانيون الروس لهذه الإصطلاحات ، وإلى التراكيب ، والبرامج السردية والتجسيد العاملي . إنها ترجع أيضاً إلى تركيب ودينامية الذات ، سواء نظر إليها بوصفها شخصية أو سارداً أو كاتباً "*[٢٣].

إذن ، لا وجود لسرد دون ذات فاعلة ، تنسج خيوط المحكي وتحبكها على كافة المستويات اللغوية ، *" إن السرد هو خطاب الذات "*[٢٤].

غير أن البحث في مظاهر التذويت لا يقدم نفسه بسهولة ؛ ذلك أن مقولة الذات ، هي في الأصل مقولة فلسفية واجتماعية ونفسية ولسانية ، أكثر منها مقولة أدبية ، ولم تدخل إلى حقل النظرية الأدبية إلا عن طريق الاستعارة من هذه العلوم . والخطر في مثل هذه الحالة ، هو إسقاط هذه المرجعيات الفلسفية والاجتماعية والنفسية على نظرية الأدب، وما ينتج عن هذا الإسقاط من طمس لأدبية النص لصالح مقولات هذه المعارف .

لذلك ننبه إلى أن ما يهمنا ، ليس مقاربة الذات بوصفها كياناً

نفسياً أو مقولة سوسيوفلسفية ، وإن كانت هذه المعارف تظل ثاوية في مدونتنا الخلفية ، إن ما يهمنا هو التدوين باعتباره فعلاً للذات في لغة النص ، أي ما يسميه " كريزنسكي " بـ "*أدبية الذات*" Litterarité du Sujet[٢٥]، وتتجلى هذه الأدبية من خلال ما تحدثه حركية الذات في خطاب المحكي من آثار لسانية وتمظهرات نصية وتلوينات بلاغية ، فحسب "كريزنسكي " *إن تعددية الخطاب ترجع بالدرجة الأولى إلى البنيات الصيغية* modales *والانفعالية* passionnelles *للذات . وهذه البنيات، ذات أصول تلفظية*"[٢٦].

إن أثر وفعل الذات في المحكي (التذويت) يتمظهران في أشكال خطابية ونصية متعددة ، ومن ثمة ينبغي أن ينصب الاهتمام على الكشف عن هذه الآثار التلفظية والأشكال البلاغية ، وتبيان ما تلحقه بلغة النص من سمات الانزياح السردي والتوتر والتنسيب في العلاقات ، لأن " *مسار الذات في الخطاب يقتضي الأخذ بعين الاعتبار تعددية ودينامية النص الأدبي، والنظر إلى الذات باعتبارها حداً متعدداً ، وبأن استثماراتها تتحقق في السياق التواصلي*"[٢٧].

إلى جانب هذا الإشكال المتعلق بتقاطع الذات مع علوم متعددة ، نصادف إشكالاً آخر ، يطال الأنواع الأدبية ، فالشعرية الكلاسيكية ، كانت تقسم الأجناس الأدبية إلى أجناس ذاتية (الشعر الغنائي وأنواعه) وأجناس موضوعية (الملحمة ، الدراما). هذا التقسيم بطبيعة الحال لم يعد مقبولاً في الشعرية المعاصرة ، أولاً لتلاشي فكرة نقاء النوع وصفائه ، وصعود فكرة التهجين والتناص ، ثانياً ، لأن خطابات الذات توجد في كل نوع أدبي ، بل يمكن القول بأنه لا يوجد نص لا يخلو من نبرات الذات .

الهوامش

١ - انظر دراساتنا : "*الحوارية الروائية* " ، مجلة البيان ، العدد ٣٠٣ / ١٩٩٥ الكويت ، و" التعدد *اللغوي: أشكاله وصيغه* " مجلة البيان ، العدد ٣١٨ / ١٩٩٧ الكويت ، وأيضاً "*البوليفونية* الروائية " مجلة الفكر العربي العدد ٨٣ / ١٩٩٦ .

٢ - محمد بو عزة : "*اللغة السردية في وليمة لأعشاب البحر*" بحث لنيل شهادة استكمال الدروس تحت إشراف الأستاذ الفاضل أحمد اليبوري ، قدمته لكلية الآداب ، جامعة محمد الخامس بالرباط سنة ١٩٩٦ .

٣ - هذا الوعي بالحصر نجده لدى الباحث "سعيد يقطين" في كتبه : "*انفتاح النص الروائي*" - المركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى ١٩٨٧ ، ص : ٥ . "*الكلام والخبر*" ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى ١٩٩٧ ، ص . ٢٣ ، "*قال الراوي*" المركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى ١٩٩٧ ، ص : ٩ .

٤ - كنموذج لهذه الدراسات نذكر "*قضايا الشعرية*" لجاكبسون المركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى ١٩٨٨ ، ص ١٠٨ ، حيث يقرن الاستعارة بجنس الشعر والكناية بالنثر السردي ، وأيضاً دراسة "لغة الفن القصصي" لألبرت كوك ، حيث يعتبر الشعر صنعة لغوية ، والرواية ملاحظة يومية للواقع ، انظر "*دراسات في نص الرواية*" لطه وادي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩ ص: ٢٣٩ .

٥ - رولان بارث : "*الدرجة الصفر للكتابة*" ترجمة محمد برادة ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الطبعة الثالثة ١٩٨٥ .

٦ - Käte Homburger : " Logique des genres Litteraires " Collection poétique Edition du Seuil 1986, paris, p: 21.

٧ - ديفيد لودج "*الحداثة وضد وما بعد الحداثة*" ترجمة السيد إمام ، مجلة "إبداع" العدد ١٨ ، ١٩٩٤ ، ص : ١٤

٨ - محمد بو عزة : *نحو أسلوبية جديدة للرواية* . مجلة "علامات في النقد الأدبي" العدد ٢٥ ، المجلد ٧ ، ١٩٩٧ ، ص ٢٠٦ - ٢٠٧ .

٩ - محمد أنقار : *بناء الصورة في الرواية الاستعارية* ، مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ١٩٩٤ ، ص : ١٦ .

١٠ - نفسه ، ص : ١٦ .

١١ - انظر عرضنا لأهم هذه المفاهيم عن دراستنا "*الحوارية الروائية*" و"*التعدد اللغوي ، أشكاله وصيغه* .

١٢ - ديفيد لودج : "*بعد باختين*" ترجمة جبار سعدون سلطان ، مجلة "كتابات معاصرة" العدد ٢٩ ، ١٩٩٧ ص : ٥٧ .

١٣ - انظر تطويرنا لمفهوم البوليفونية الروائية من منظور السرديات في دراستنا "*البوليفونية الروائية*".

١٤ - انظر تطبيقنا لسردية البوليفونية الروائية في دراستنا "*جدل الرؤى وتفكيك الوعي في أناجيل الخراب*" مجلة الآداب ، العددان ١ - ٢ بيروت السنة ٤٤ / ١٩٩٦ .

١٥ - ديفيد لودج : "*الحداثة وضد الحداثة وما بعد الحداثة*" ص : ١٦ .

١٦ - Jean - Yves Tadie : "Le recit poètique" edition P. U. F 1988 Paris. p: 148 .

١٧ - رومان جاكبسون : "*قضايا الشعرية*" ص ١٠٨ .

١٨ - ألبرت كوك : "*لغة الفن القصصي*" ، ص : ٢٤٠ .

١٩ - نبيل سليمان ، مجلة الآداب "عدد خاص" الرواية العربية : أبحاث وشهادات" ١٩٩٧ .

٢٠ - J. Lakoff et M. Johnson : Les Metaphores dans Lavie quotidienne 1985, p: 13.

٢١ - Ibid, P: 13.

٢٢ - ريتشارد فان ليوفن : *المدينة النمطية : المكان مجازاً في ألف ليلة وليلة* "ترجمة فاضل جتكر ، مجلة "الآداب" العدد ٩/ ١٠ ، السنة ٤٥/ ١٩٩٧ ، ص ٨٥ .

٢٣ - Wladimir Krysinski : " Subectum Comporationis : les incidences du sujet dans le discour " in Théorie Litteraire edition, P.U.F. p. 246.

٢٤ - Ibid : P: 246 .

٢٥ - Ibid, p, 243 .

٢٦ - Ibid, p : 247 .

٢٧ - Kätch Amburger, " Logique des genre Litteraires ", p : 130.

* * *

أشكال المعمار الفني في الرواية العربية الجديدة

عبدالرحمن بوعلي

تمهيد نظري :

لقد كان (بروست)، كما تكشف عن ذلك مراسلاته لأصدقائه ، يشرح وينظّر للمجهود الذي كان يأخذه منه عمله الضخم (بحثاً عن الزمن الضائع). وفي إحدى مراسلاته لـ (أندري جيد) A. Gide يقول : " لقد كرست كل جهودي لبناء كتابي ، ثم بعد ذلك مباشرة . قمت بإزالة الآثار المزعجة المتبقية من عملية البناء "[١] . ويقول لريفيير Rivière في إحدى مراسلاته أيضاً وهو بصدد الحديث عن المعمار الروائي في عمله " بحثاً عن الزمن الضائع " " وبما أنه بناء ، فإنه يحتوي بالضرورة على كتل، وأعمدة ، وفي المسافة التي تقع بين عمودين ، يمكنني أن أقوم بنقش زخارف غاية في الدقة "[٢].

واضح إذن أن الروائي الذي ينشيء عمله انطلاقاً من اللغة والحياة ، وموروثه الثقافي ، يمكن اعتباره بمثابة المهندس الذي يقيم الأعمدة والأخشاب قبل البناء ، حتى إذا انتهى من بنائه ، أخذ في نزع تلك الأعمدة وتلك الأخشاب[٣] ولكنه يختلف عن المهندس في كونه يريد أن يلفت الأنظار إلى أعماله من غير أن يكون للتصنع أي دور في عملية الاستحسان ، نظراً لما يمثله " التصنع من دلالات منافية لأصالة الإبداع الفني "[٤].

وواضح أيضاً أن بروست الذي استشهدنا بفقرات من رسائله ، يعد علامة جد هامة في تطور الرواية الأوربية . ولم يكن من الضروري

أن نستشهد به لو لم يكن يثير ما يماثله من أسماء خصّصت جهداً كبيراً لنقض شكل البناء التقليدي الذي سارت عليه الرواية العربية لمدة طويلة، والذي تلخَّصَ في نموها نمواً طبيعياً وبشكل مطرد[٥].

إن الجهود التي نلمسها في المتن الجديد ، تشكل نقيض ما كنا نلمسه في نصوص الروائيين القدامى ، وهم يجعلون اهتمامهم كله ينصب - بكثير من العناية - على متابعة تدرج وتطور حياة شخصياتهم من الطفولة إلى الشيخوخة ، ومن الفقر إلى الغنى ، ومن الحياة إلى الموت .. وهلم جرا[٦]. ويكفي أن نرجع لبعض النصوص من المرحلتين حتى نتبين كيف كان التقليديون ينظرون إلى المعمار ، وإلى أي مدى أصبح التطور من " المعمار التقليدي " إلى " المعمار الجديد " يفرض نفسه على المجددين ، باعتباره أهم تحول حققته الرواية العربية الحديثة في هذا القرن .

إن الرواية العربية الجديدة ، وكما يبدو ، قد أصبحت تكتسب قيمتها من معمارها الجديد بمقدار ما تكتسبها من مضمونها . ثم إنها ، وهذه ميزتها الثانية ليست رواية شخوص وأحداث وأفكار فحسب ، وإنما هي رواية " الذات " التي تتخذ من " الأنا " الكاتبة مركزاً لها . من هذه الناحية تكاد كل النماذج الروائية الجديدة تخرج عن صيغ التأليف الروائي القديم في " رفضها لمبدأ البطل " ثم في رفضها أيضاً " لأن يكون الروائي خارج روايته "[٧]. إن ذلك يعني أن روائيي ما بعد الستينات ، مثلهم مثل شعراء نهاية النصف الأول من القرن العشرين الذين أعلنوا ثورتهم على المعمار البنائي للقصيدة ، وعوّضوه بمعمار جديد ، ومع فارق الزمن ، قاموا هم أيضاً بثورتهم على المعمار التقليدي للرواية العربية ، ذلك المعمار الذي تجلى في أحسن صوره وأنضجها في نوع من المعمار الهرمي . وبذلك سارعوا إلى رفض " البناء التقليدي للرواية

وتسلسلها الزمني الذي يتماشى مع أزمة تندلع في نفس الشخصية المحورية حتى انفراج الأزمة أو موت البطل "[٨]. ومن ثمة ، كانت المرحلة البنائية الجديدة بمثابة نقض للمرحلة السابقة .

من الناحية النظرية نستطيع أن نحصر المتن الروائي الجديد في الأنماط الثلاثة التي سنقوم بتحليلها لاحقاً . غير أن هذه الأنماط – وإن كانت المهيمنة – فإنها مجتمعة ، لا تشكل إلا اتجاهاً واحداً في معمارية البناء الروائي . إذ يمكننا أن نقف على اتجاهين آخرين . وإذا كان يحق لنا أن نستعير مصطلحات كمال خير بك ؛ في دراسته لـ " حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر " ، فإنّه من الممكن أن نطلق عليهما اسمي البناء " الخام " والبناء " الفوضوي "[٩]. ونعني بالبناء الخام في الرواية ما يعنيه كمال بك بالبناء في نموذج القصيدة الميلودية التي تطرح محتواها دفعة واحدة ، بنحو هادىء ،غير منقطع ، وبلا تنوعات مضمونية أو شكلية[١٠]. على هذا الأساس يكون هذا البناء الروائي أقرب إلى البناءات "السائبة" منه إلى البناء " الصارم ". أما البناء " الفوضوي" فهو الذي يتجسد في نزعة " الرواية – الضد " أو اللارواية .

البناء الدائري :

ما من شك في أن البناء الدائري كنمط من الأنماط البنائية التي تخضع الرواية العربية لسلطتها ، ليس إلا نتيجة حتمية ترتبت عن الإحساس العربي بدائرية الزمن ، إذ إن الإحساس بالطبيعة الدائرية للزمن ، أو بعبارة أخرى بالتكرار " هو شعور ضمني قوي متغلغل في المخيلة العربية "[١١].

ولا شك أن هذا الإحساس الذي لا يوجد إلا على الصعيد النفسي واللاشعوري ، ومن خلال تبلوره كنوع ذهني معقد catégorie mentale قد

وجد مكاناً له في الرواية العربية الحديثة باعتبارها تنقل لنا نوعية البنى الذهنية التي تشترك مجموعة بشرية ما في تكوينها . وقبل هذا وجد مجالاً خصباً في التراث العربي . وبهذا الصدد يقول جبرا إبراهيم جبرا "نحن لو درسنا مشكلة الزمن في " ملحمة كلكميش " لوجدنا هذا الحس بالزمن الدائري الذي تؤكده النهاية عندما تسرق الأفعى نبتة الحياة من كلكميش ، لتنغلق عليه الدائرة الحتمية ... ولو درسنا " ألف ليلة وليلة " من هذه الناحية لأدركنا نتيجة مماثلة "[١٢].

ندرك إذن أن هذا النمط من البناء ليس مرده إلى ما أحدثته الرواية الأوروبية من رجة في أساليب القص الحديثة . وإن كنا نجد في بعض الروايات العالمية نماذج ناضجة تقوم أساساً على هذا النمط ، كالنموذج البروستي (نسبة إلى الروائي الفرنسي مارسيل بروست) "بحثاً عن الزمن الضائع "[١٣]. ونحن إن أخذنا برأي جبرا الذي أعرب عنه في حواره مع ماجد صالح السامرائي ، والذي مفاده أن " العديد من الفنانين في العالم ، في الستين أو السبعين سنة الأخيرة ، جعلوا يبتعدون عن حس الزمن الإغريقي المتغلغل في الحضارة الأوربية ، ويقتربون من الفكرة العربية عن الزمن "[١٤]، فإن الروايات العالمية التي اتخذت من هذا النموذج شكلاً لهيكلها البنيوي لن تكون إلا محاولات تقليدية للزمن الدائري كما تجلى في تُراثنا العربي[١٥] لكن كيف يمكن لنا تمييز نمط البناء الدائري عن الأنماط الأخرى ؟

يكاد معظم النقاد البنيويين ومنظري الشعرية ، بالإضافة إلى النقاد التقليديين الذين لا يخضعون في أحكامهم إلا إلى الذوق الأدبي ، يتفقون على تحديد النموذج الروائي الدائري في كون " نهايته تنطبق مع بدايته تماماً "[١٦]. إنهم يرجعون تميّز هذا النموذج ، عن النماذج الأخرى، إلى نوع من المحكي " عندما نظن أنه انتهى ، ينطوي على ذاته، فيحكي نفسه ، (وبذلك) تحيلنا صفحاته الأخيرة على صفحاته

الأولى"[١٧]. إن الرواية في هذا النمط البنائي تكاد تدور في " حلقة مفرغة " بدايتها هي نهايتها ، ونهايتها في بدايتها ، وأجزاؤها – علاوة على ذلك – تشكل حلقات تتواصل فيما بينها .

لقد عرف هذا النمط عند روائيين اثنين ، أولهما صنع الله إبراهيم صاحب " نجمة أغسطس " و" اللجنة "، وقبلهما " تلك الرائحة ". والثاني جبرا إبراهيم جبرا صاحب " السفينة " و" البحث عن وليد مسعود"، وقبلهما " صيادون في شارع ضيق "، و" صراخ في ليل طويل".

وإذا كانت " ألف ليلة وليلة " التراثية " تبدأ بمشكلة شهريار ، وتنتهي بمشكلة شهريار " كما تقول نبيلة إبراهيم[١٨]، فإن " نجمة أغسطس " الحديثة تنفتح على تحرك القطار ، إنطلاقاً من القاهرة وباتجاه السد العالي ، وتنغلق على عودة البطل إلى نفس المدينة التي انطلق منها .

إننا لو تجاوزنا المعطيات المكونة لـ " خارج نص" " نجمة أغسطس "، والتي تحيلنا بنية الرواية إليها[١٩]، فإننا سنحس لا محالة بحقيقة الدائرة التي ترسمها الرواية ، بدءاً من صعود البطل إلى القطار الذي سيقله من القاهرة إلى أسوان ، حيث " الركاب يهرعون إلى أماكنهم " ، وخلفهم " زحام المدعوين "، وهم " يصيحون حتى يسمعهم المسافرون من أقارب وأصدقاء " (ص ٥) ، وانتهاء بالعودة من جديد إلى القاهرة على ظهر الباخرة (ص ٢٢١) .

لا شك إذن ، أن مسار البناء – الذي قد يتطابق في بعض تفاصيله مع مسار الأحداث – في صعوده وهبوطه ، بل وفي " حلقيته " أيضاً ، انطلاقاً من انفتاح الدائرة وانغلاقها ، أي من السفر " المتكرر " في بداية الرواية وفي نهايتها ، إنما يتم أيضاً ، على مستوى أجزاء الرواية . فهناك أكثر من دائرة تنفتح في مكان ما ، ولا تلبث أن تنغلق

في مكان آخر ، علاوة على الدائرة الكبرى المشكلة للبداية - النهاية . ففي قصة البطل مع المحامي ، وهي قصة جزئية بمثابة قصة قصيرة تلتحم بنسيج الرواية ، ينفتح السرد على المحامي ، لا ليسير في اتجاه مستمر ، وإنما لينغلق في مثل الصرامة التي انفتح بها (ص ١٧). فيكون الأمر وكأن دورة البطل الزمنية قد اكتملت من خلال الجدل القائم بينه وبين الشخصية الأخرى .

وفي قصة أخرى مشابهة للأولى ، وهي قصة البطل مع الرجل ذي العوينات (مسؤول بيت الشباب)، تنطوي الدائرة على أهمية بالغة القيمة ، حيث تقوم على أساس التعارض بين رغبة البطل ورغبة مسؤول بيت الشباب . حيث تتبادل الشخصيات أدوارها عبر الجدل . وكأن تغيير البطل لرأيه ، وبالتالي لرغبته في المبيت في إحدى غرف الشباب ، بعدما كانت رغبته جامحة في تحقيق هذا الهدف ، يقابله التغيير الذي حصل في موقف مسؤول بيت الشباب ، من رفضه لطلب البطل بدعوى أن بيت الشباب " ليس فندقاً " (ص ١٦) ، إلى ما يشبه الإصرار الذي ظهر من خلال امتعاض عبر عنه مسؤول بيت الشباب بالسؤال : " ما الذي جعلك تغير رأيك ؟ " (ص ١٧).

إن الدوائر الأخرى التي يمكن أن نلمسها في الرواية ، شأنها شأن الدائرتين المشار إليهما ، تقوم كلها إما على أساس انغلاق الدورة الزمنية على شخصية ما في الرواية ، وإما على أساس عنصر ما يحقق التكرار الذي تنغلق به الرواية .

ثمة ظاهرة ثانية تسترعي الانتباه ، وهي وإن كانت ظاهرة شكلية ، فإنها تعطي للبناء الدائري في رواية " نجمة أغسطس" شكله الأقصى . وتتلخص هذه الظاهرة في ترقيم فصول الرواية . حيث يسير هذا الترقيم في قسمها الأول في اتجاه صاعد (من ١ إلى ٤) ، بينما يتجه هذا الترقيم في قسمها الثالث اتجاهاً عكسياً (أي من ٤ هبوطاً نحو ١).

أما القسم الثاني من الرواية فهو خال من أي ترقيم[٢٠]. ويتضح لنا من خلال هذه الحركة الدائرية المحتومة كواقع صارم رهيب التي تتمثل بأجلى معانيها في معمارية النص كما يقول د. بطرس حلاق ، مدى العلاقة التي يمكن أن تربط بين معمار الرواية من جهة ، وبين الشكل الهرمي الذي طالما استعمله قدماء المصريين من جهة أخرى[٢١].

ونخلص في النهاية إلى أن البنية الأساسية في " نجمة أغسطس – كما يشير إلى ذلك محمد برادة هي بنية دائرية تناهضها وتناقضها ، عن قصد ، الكتابة الشعرية أو الإنفعالية المتراكبة عن السرد الوصفي[٢٢]. الأمر الذي يجعلنا – ونحن نقرأ الرواية – نكون وكأننا بإزاء كاتدرائية ضخمة متشابكة[٢٣].

أما إذا انتقلنا إلى " البحث عن وليد مسعود "، فإننا سندرك لا محالة ، مدى التطور الذي حققته الرواية العربية ، وبالأخص على المستوى البنائي ، ولا شك في ذلك ، لأن جبرا إبراهيم جبرا ، تأسيساً على نوعية رواياته (كالسفينة أو البحث عن وليد مسعود مثلاً) هو الروائي العربي الوحيد الذي يساوره بأبلغ ما تكون القوة ، ما أسماه هو نفسه في أحد حواراته بـ " الهم البنيوي " أو " الهم التركيبي في الرواية"[٢٤].

ونحن إذا تأملنا معمارية " البحث عن وليد مسعود " فإن هذا التأمل سيسعفنا في تلمس البناء الروائي الذي يشكل النسيج السردي لهذا العمل . وأول ما يطالعنا تكرار " دورة الحياة "، الذي يتجلى في أبرز صورة من خلال انفتاح الدائرة وانغلاقها على د. جواد حسني في حديثه الذي يمزج فيه بين تقنيتين روائيتين : المونولوج والسرد .

هكذا إذن تنفتح دائرة " البحث عن وليد مسعود ". فتلجأ الشخصية إلى عبارة وليد مسعود " التي كثيراً ما كررها في أشهره

الأخيرة ": " تمنيت لو أن للذاكرة إكسيراً يعيد إليها ما حدث في تسلسله الزمني ، واقعة واقعة ، ويجسدها ألفاظاً تنهال على الورق " (ص ١١). بعدها ، تخلو الشخصية إلى حديثها الذاتي ، وإلى نوع من التأمل الفلسفي في الحياة ، والوجود ، وضغوط الزمن . حيث يختلط التأمل بسيرة وليد مسعود الذاتية ، وتتشابك العلائق بين الشخصيات وهكذا ، تبدأ الدائرة في الانغلاق شيئاً فشيئاً . وشيئاً فشيئاً ينغلق السرد على د. جواد حسني وكأن الزمن لا يوجد ، " نظراً لأن كل شيء يعود من جديد "[٢٥].

هل يمكن لنا إذن أن نحدد بعض الوظائف التي يقوم بها هذا النمط من البناء في الرواية العربية الجديدة ؟

يقول تادي Tadié : " إن الوظيفة الأولى لهذه البنية الدائرية هي تحطيمها للزمن ، ونقضها لتطورات اللغز ، بإغلاقها للعالم الروائي على نفسه "[٢٦]. من هنا فإن البناء الدائري كما تترجمه لنا وتعبر عنه "نجمة أغسطس " أو "البحث عن وليد مسعود"، " يهوّن من قيمة التغيير ، ويبرز رسوخ التكرار والاستمرار "[٢٧]. وعلى هذا الأساس ، فإن " المعمار الدائري ينطوي في بُعْدٍ من أبعاده على درجة ثبات العالم واستمراريته على منوال متكرر شبه ساكن ، لا ينتاب التغيّر فيه الجوهر بقدر ما يعني المظهر ، كما تشير دوائره المتكررة المغلقة إلى سيادة منطق ما يحكم هذا العالم برغم كل ما يبدو فيه من عشوائية وعفوية وانقلاب "[٢٨].

البناء الجدلي :

يتأسس البناء الجدلي ، وهو النمط الثاني من البناءات المعمارية في الرواية العربية الجديدة على ميزة أساسية تتلخص في

كون بنيته السردية تنفتح على المستقبل باستمرار ، وهو ما يجعلها تظهر متقطعة وذات تحولات . إن هذا النمط يبدو وكأنه " يتطابق مع مفهوم الزمن الذي يتجزأ إلى لحظات "[٢٩]. الشيء الذي يجعل روايات هذا النمط كلها قائمة على التطور المتدرج للحدث ، وعلى انفتاحه المستمر على الآتي . من هنا فهي " لا تكتسب التحامها من معمارية مقفلة ، بل هي تبدو أقرب ما تكون إلى بنية مفتوحة : تمتد من نقطة تحرك أحداث الرواية (...) إلى ما بعد المشاجرة "[٣٠].

لقد رأينا في روايات النمط السابق ، كيف أن الأحداث تنغلق في نهاية الرواية ، وكيف أن الزمن يعود دائماً إلى بدايته . مما جعلنا نلاحظ " الحلقية " الدائمة التي تدور فيها الروايات ذات البناء الدائري . غير أننا في هذا النمط الثاني لا نستطيع أن نجد ما يماثل هذا الشكل من البناء ، بل لا نستطيع حتى أن نجزم أن الرواية يمكن أن تنتهي في النقطة الأخيرة التي يضعها الروائي – بمحض إرادته – في آخر صفحات الرواية . مما ينتج عنه أن الرواية تظل مفتوحة ، وقابلة لكل تطوير مرتقب ، بالرغم مما قد يقوم به الروائي – بوعي أو بدونه – من أجل إغلاق الرواية ، باستعماله للجمل الدالة على النهاية[٣١].

يبدو إذن ، وبناء على ما سبق أن هذه النماذج الروائية تتخذ صبغة التأليف الجدلي ، فهي " في حالة مشروع دائم "[٣٢]، شأنها في ذلك شأن أي مشروع مستقبلي يقتضي التطور والنماء . فكما يقتضي مفهوم الجدل ثالوث الفرضية والنقيض والتركيب ، فإن أجزاء الرواية في هذا النمط ، تقتضي هي الأخرى هذا النوع من النقض : نقض الحاضر للماضي ، والمستقبل للحاضر ومن هنا فقد نلاحظ أن الزمن الروائي يتحول إلى سيل جارف ، منبعه الماضي وأفقه المستقبل لكن ، رغم وجود هذا الماضي جزئياً ، فإن " استذكار المحكي كله ينشدُّ إلى المستقبل ، على عكس كتب " المذكرات " و" السيرة الذاتية "[٣٣]. وبذلك

يكون على البنية السردية في هذا النمط من البناء ، أن تتقدم دوماً لا يوقفها في هذا إلا الكاتب نفسه .

إننا من الممكن أن نسجل في هذه النقطة بالذات - أي في مسألة أفقية الزمن - بعض التقارب بين البناء الجدلي كما يظهر في الروايات الجديدة ، وبين البناء في النصوص الروائية التقليدية التي شهدتها مرحلة ما قبل الستينات ، وذلك على أساس تقارب التطور المتدرج للقصة في كلا البناءين . إذ تقوم كل من الرواية التقليدية والرواية الجديدة ، سواء على صعيد الأحداث أو على صعيد نسيج البنية السردية ، على الزمن الطبيعي المستمر الذي لا يتوقف إلا توقفاً شكلياً[٣٤]. ولهذا السبب يمكن أن ندرج في هذا النمط ، أغلب النصوص الروائية الجديدة ، معتبرين إياها نصوصاً قائمة على البناء الجدلي ، وقابلة للأزمنة الثلاثة : الماضي والحاضر والستقبل . على أن أهم الإنجازات الروائية التي خضعت لهذا النمط من البناء ليست كثيرة . وسنشير فيما يلي إلى نصين يمكن أن نعتبرهما من بين أهم الإنجازات الروائية العربية ، وهما : " ألف ليلة وليلتان " لهاني الراهب[٣٥]، و"الأنهار" لعبدالرحمن مجيد الربيعي[٣٦].

إن بنية رواية " ألف ليلة وليلتان " كما يشير إلى ذلك عدنان بن ذريل " بنية مسرودات متنوعة عن واقع ، يريد المؤلف من قرائه أن يشاركوه عيشه ، والأفكار فيه "[٣٧]. ولسنا ندري لماذا اختار هاني الراهب أن تكون روايته بمثابة جملة بالغة الطول . حيث لا وجود لفصول تحددها أرقام وعناوين . ولعل السبب الذي دفعه إلى اختيار هذه الصيغة الإخراجية - الطباعية يَكْمُن في كون الروائي لا يريد أن يعطي لروايته صبغة المذكرات ، وبالتالي الصبغة التاريخية لأحداث الماضي ، ومن هنا جاءت بنية الرواية " قابلة للطارىء "، ونابذة للماضي ، إلا إذا كان هذا الماضي مجرد " تذكر لا إرادي "[٣٨]. أما زمن الرواية ، فهو

زمن أفقي صاعد ، تدل عليه كثرة القرائن اللفظية التي تبرز بشكل أو بآخر ، تطور الأحداث من البداية نحو النهاية . ولهذا فنحن في هذه الرواية ، نشهد سلسلة من الأحداث التي تترابط فيما بينها ، وتتلازم بحيث يكون الأول سبباً للثاني ، والثاني سبباً للثالث .... وهلم جرا .

لو تصفحنا الرواية لوجدنا أمثلة كثيرة على ذلك مثل : " كانوا قد تجمعوا بين جدران ضيقة ... (ص ٧) .

" تدخل عائدة رزينة باسمة ... (٧).

" يقول نواف ... (ص ٧).

" تقول عائدة ... (ص ٧) .

" عند حلول الظلام جاءوا ... (ص ١١) .

" يسقط في الليل ووحشة العالم المحايد ... (ص ١٣) .

"يقترب الفجر من المدينة ويهبط إلى أعالي الدور... (ص ١٩).

" كذلك تفيق أم خلف ... (ص ١٩)

" تشرق الشمس ... (ص ٢١).

" بعد دقائق يخرج من جيبه منديلاً ... (ص ٨٩) .

" ومرت الأيام ... (ص ٨٨) .

" المساء ... (ص ١١١) .

" وعند الضحى ... (ص ١٢٦) .

" بعد منتصف الليل التالي .. (ص ٢٠٠) .

" في الليل التالي ... (ص ٢٠٠) .

" في ذلك المساء ... (ص ٢٠٤) .

وما حضور هذه القرائن اللفظية في الرواية سوى الوجه الشكلي الدال على " البنائية المتنامية في الرواية[٣٩]".

وبالرغم من الاستعمال المكثف " للتوازيات " في الرواية ، كقصة داحس والغبراء (ص ١٢) ، أو قصة الخليفة عمر والمرأة (ص ١٦) ، أو قصة تطليق زينب بنت إسحاق من عبدالله بن سلام وتزويجها بيزيد بن معاوية (١٨٩)، أو قصة الفتية المغامرين (ص ٢٨١) ، فإن هذا الحضور المكثف " لا ينبغي أن يخفي دينامية السرد المخصصة لتطور الحدث "[٤٠]. ولو بحثنا في الرواية عن هذه الدينامية الجدلية لوجدناها كامنة في البناء العام للرواية الذي يتخذ نقطة انطلاقه عطالة شخوص الرواية الذين " كانوا قد تجمعوا بين جدران ضيقة فتحت نوافذها إلى الحد الأقصى . وغاصوا في كنبات وثيرة والعرق ينز من جلودهم " (ص ٧) ، ويمر من قيام الحرب (ص ٢٨٩) إلى المعسكر التدريبي حيث يسقط علي ثم محمود ، و" يتقدم إمام ، لا بطيئاً ولا مسرعاً " (ص ٣٨٥).

ويتضح انطلاقاً من هذا التلخيص أن البناء العام في الرواية ينبني على شكل الجدل . بما يقتضيه هذا الجدل من فرضية ، ونقيض ، وتركيب . وما الفرضية في الرواية سوى " عالم ألف ليلة وليلة العربي " الذي يشير إليه هاني الراهب في كلمة التوطئة ، والذي " بلغ ذروته عام ١٩٦٧ . عبر هزيمة حضارية أزاحت العرب عن طرف الزمن ، ووضعتهم في الليلة الثانية بعد الألف (ص ٥). وما النقيض سوى قيام الحرب (ص ٢٨٠) . وعنها يتولد التركيب ، وهو في الرواية انتماء علي وإمام ومحمود لمعسكر التدريب (ص ٣٦٥) .

وإذا كان البناء العام للرواية يشير إلى هذا الجدل الذي ينبني على المعادلة : حرب / مقاومة ، فإن الرواية تكون قد قامت على طرفين أساسيين : الماضي والمستقبل . ويكون الروائي بذلك قد ركّب بينهما .

وإذا كان هاني الراهب في " ألف ليلة وليلتان " قد أقام روايته على أساس هذا البناء الجدلي المتنامي . وقارب بذلك حركية الواقع العربي ، كواقع ينزع نحو التقدم في الزمان ، فإن عبدالرحمن مجيد الربيعي ، هو الآخر ، يستعير هذه التقنية البنائية في روايته " الأنهار" ويوظفها كعنصر من عناصر البناء الجدلي المتنامي .

وعلى الرغم من أن الرواية تشكلها بنيتان سرديتان : بنية تحكي أحداث الماضي التي ترجع إلى سنة ١٩٦٨ ، وبنية أخرى تحكي أحداث الحاضر الممتد من أيلول ١٩٧١ إلى مارس ١٩٧٢ ، فإن حركية هذه الأحداث ، وبالتالي حركية البنية الروائية نفسها ، تتجه نحو المستقبل شأنها في ذلك شأن " ألف ليلة وليلة ". ويؤكد هذا التوجه تواتر تواريخ الفصول الواردة في كلا البنيتين ، كما يؤكده أيضا رأي د. أفنان القاسم أن الرواية ، وإن بدأت في أيلول ١٩٧١ ، فإن بدايتها الحقيقية هي بداية الأحداث " التي سبق لها وبدأت حقيقة مثلما يقدمها لنا الراوي في الماضي ، مع الفصل الثاني ١٩٦٨ "[٤١].

هكذا ، إذن ، يتجلى البناء الجدلي في تناميه المستمر ، بدءاً من بغداد حتى تجمُّع الطلبة ، وأحلام الضوء والمجد (ص ٢٣) ، مروراً بالعلاقات وما طبعها من أزمات (علاقات هدى وصلاح ...)، وبفترة الاستقرار والمتعة (بيروت وزارة التخطيط ...) وصولاً إلى النهاية التي اتخذت طابعاً مأساوياً تجلى في استشهاد إسماعيل العماري (ص ٢١٩) .

البناء المتقطع أو البناء المفكك :

على النقيض من النمطين السابقين ، يطالعنا في الرواية العربية الجديدة ، نمط ثالث يمكن أن نعتبره بناء مضاداً للبنية وخالياً منها . ويمكن أن نصطلح عليه بالبناء المتقطع .

وبصفة عامة يمكن تعريف هذا النمط من البناء إنطلاقاً من بنيته

السردية ، حيث تتميز بنوع من " المحكي الذي لا يمكن لـه أن يكتمل ، ولا يمكن لـه أن ينبني ، ويكتفي بمقابلـة " امتـلاك الحلـم " باسـتحالة "الكشف عن العالم "[٤٢]. ومن هنا فإن الأعمال الروائية التي تقوم على أساس هذا النمط ، تبدو بـ " لا نهاية " ولا جدل ، فكأنها تغييرات تنتظم فيما بينها[٤٣].

واضح إذن أن هذا النمـوذج من الروايات تمثلـه بصفة خاصة مجموعة مـن الروايات الشعرية التي يشملها المتن الروائـي الجديد . والتي لا تمثل فصولها " أجزاء من كل ، وإنما تحولاً لهذا الكل "[٤٤].

وبعبارة أخرى إذا كـانت أجزاء الروايـة فـي النمطين السـابقين تسير وفق جدلية التطور باتجاه تعقيد الأحداث ، ومن أجل بلـوغ نهايـة منطقية أو مفتعلة للرواية ، فإنها في هذا النمط الأخير " تتجـاوز ، ولكن بـدون تطور "[٤٥]. وكمـا يقـول تـاديي ، فـإن الحتميـة le determinisme والمجرى المنطقـي le train - train ، يصبحـان لاغييـن ، ويعوضـان بالقفزات المفاجئة ، وبالبياضات التي تقـابل الإنقطـاع الزمنـي أيضاً[٤٦]. الشيء الذي يجعل هذا النمـط مـن البنـاء فـي تعارض تـام مـع البنـاءات الأخرى .

وإذا نحن أخذنا هذا الطابع الذي يميز بنية هذا الخطاب الأدبي ، فسيصبح مفهوماً لمـاذا تستعين روايـات هـذا النمـط بـ " الحلـم " الـذي يتجسـد علـى المسـتوى الشـكلي فـي الكتابـات الشـعرية والانفعاليـة . فالروائي – في هذا النمط من البناء – باعتماده الكتابة الشعرية – بشكل أساسي " يحرص على أن يكسر ذلك الإطار الواقعي "[٤٧]؛ الذي ظل يطبع الرواية العربية منذ نشأتها إلـى اليوم ، وذلـك عن طريـق النـزوع إلـى "الصياغة التجريدية "[٤٨].

وفـي هـذا الإطـار ، تشـكل روايـة " الزمـن الموحـش " لحيـدر

حيدر(٤٩)، ورواية " رامة والتنين " لإدوار الخراط(٥٠)، نموذجين متميزين في مسيرة هذا النمط ، وإذا كان عمل الروائي هو بث الشخصيات والأحداث والعوالم ، فإنه في هذا النمط ، وعلى حد قول محمد برادة يشيّد مهرجاناً متمرداً للكلمات والأساطير والأوهام والأحلام والمثل العليا المعطوبة(٥١)، وكأن الأمر لا يتعلق بفن أدبي لـه قواعده وإوالياته الضابطة ، وإنما بكتابة " ملحمة شعرية " قادرة على الإستبطان الذاتي للشخوص والعلاقات .

ونحن إذا تأملنا " الزمن الموحش "، فإننا سنتفق مع الناقد السوري نبيل سليمان في اعتباره " أن قيمتها الكبرى تأتي من موقفها الانتقادي المعمق ، ومن مغامرتها الفنية ومن تنبؤاتها ، وما أعطاها إياه جماع ذلك كله مع طابع متميز "(٥٢). غير أن مسألة البناء قد تكون من أهم ما حققه حيدر حيدر في هذه الرواية ، باعتباره يشكل شبه قطيعة مع الرواية التقليدية ، فهو كبناء متقطع "يتعارض جذرياً مع الخطاب المتواصل في الرواية الواقعية ، أو مع التطور الواضح والمنظم في الرواية التحليلية "(٥٣). وهو من جهة ثانية غالباً ما " يتسربل بغلائل شعرية تنحو صوب التعبير عن " الجوهري " بلا وسائط ، أو بنيان يَحُدُّ انطلاقة العشق والبوح ، والحقد والتمرد الصادرة عن السارد – المتكلم "(٥٤).

ونحن إذا حاولنا أن نقوم بعملية تجريد لهذا البناء ، باستنباطه من بنية " الزمن الموحش " نفسها ، فإننا لا نكاد نقبض إلا على أسماء الشخوص ، والأمكنة ، والأزمنة ، وعلى الأجواء العامة التي تسيطر على الرواية من بدايتها إلى نهايتها .

إن البناء في هذه الرواية لا يتطور ، ولا ينمو ، لأنّ المَشَاهد ، والشخوص ، والصفحات تنتظم فيما بينها riment entre eux(٥٥)،

وترتبط، دون أن يكون لما يجمع بينها من سبب منطقي : زمني أو سببي.

وهكذا يتأكد لنا من جديد " أن بنية " الزمن الموحش " " بنية سائبة ، لأنها لا تريد أن ترتكز على عناصر تكوينية "، و" لأنها تريد أن تكون رواية شعرية ، رواية كلية "[٥٦].

وكما هو الشأن ، بالنسبة " للزمن الموحش "، تتأسس " رامة والتنين "، بالرغم من طابعها الواقعي الذي تفصح عنه من خلال الوقائع والأحداث ، على العنصر الشعري ، وبذلك يكون إدوار الخراط قد حقق ذلك التوازن المستحيل الذي عجز عن تحقيقه روائيون آخرون ، ونعني به التوازن بين التنظير والتطبيق ، عندما أكد " أن الرواية – في ظنه – هي اليوم ، الشكل الذي يمكن أن يحتوي على الشعر ، وعلى الموسيقى، وعلى اللمحات التشكيلية ، بالإضافة إلى ما يمكن أن تحتوي عليه من خصائص الرواية التقليدية ..."[٥٧]، فكانت روايته أمينة للفكرة التي عبر عنها .

لكن الرواية ، من الناحية البنائية – وهذه ميزتها – لا تكاد تمتلك بنية محددة ، بالرغم من وجود الشخصيتين الأساسيتين : ميخائيل ورامة ، وبالرغم من وجود الظلال الكثيرة لهذه الشخصية الأخيرة أيضاً، والتي يشير إليها المؤلف في الرواية بأسماء كثيرة ، كـإيزيس ، وعشتروت ، ومريم و... زينب[٥٨]. وبقدر ما نوغل في قراءتنا للرواية ، وبقدر ما نطوي صفحاتها ، نزداد اقتناعاً بأن بنية الرواية تظل " بنية سائبة "، لا تطوُّر فيها ولا نماء ، ولا بداية ولا وسط ولا نهاية . وهكذا ، فطبيعة خطابها ، مثلها مثل " الزمن الموحش " تأتي ذات وحدة ، وذات وحدانية ، مثلما هو الشأن في الأسلوب الشعري الصادر عن فردية مباشرة وقصدية تريد أن تسمي الأشياء من خلال كلمات – صور "[٥٩].

لقد لمسنا بشكل واضح ، ما يميز " الزمن الموحش " و" رامة والتنين " من تقطع في البناء ، بحيث تصبح أجزاء البنية السردية مجرد أجزاء متجاورة juxtaposés – دون خيط منطقي يربط بينها – ومن هنا ، فالأحداث ليست أكثر من " حالات سيكولوجية " يبدعها مناخ العالم الروائي ، لأن كل شيء في هذا النمط من البناء ، سواء تعلق الأمر بالشخوص أو الأحداث ، سرعان ما يتخامد وراء الكلمات الجوهرية ليسود سياق شعري يسم الرواية ببناء معماري واضح : الحوار الداخلي"(٦٠).

وإذا كان هناك من ملاحظة أخيرة نبديها بصدد هذا النمط ، فهي أن الاهتمام – اهتمام القارىء أو الناقد على السواء – يتجه بشكل مباشر ، ولا إرادي إلى صورة الشكل الذي تتميز به مثل هذه الأعمال(٦١)، ومن هنا ، يمكن لنا أن نفهم سداد رأي تاديي عندما قال بأن الرواية الشاعرية " في غنائها العميق ، تفتح الأساطير لمتعة الحواس ، وتفتح الإحساس لفرحة الأساطير "(٦٢).

الهوامش

١ – مارسيل بروست ، نقلاً عن د. حامد الطاهر . المعمار الروائي عند بروست مجلة فصول ، العدد الثاني ١٩٨٢ – ص ١٨٥ . وانظر M. Proust - correspondance Générale III Paris 1930, 36; p. 300.

٢ – نفس المرجع السابق ، ص ١٨٥ .

٣ – انظر بصدد هذه النقطة شهادة صنع الله إبراهيم الروائية التي يشرح فيها بناءه " نجمة أغسطس " على غرار بناء السد – الرواية العربية واقع وآفاق – ص ٢٩٧ .

٤ – إن ابتعاد الأدباء عن كل ما من شأنه أن يدل على التصنّع في الكتابة ، شكل تقليداً أدبياً وبهذا الصدد يمكن أن تراجع الخصومات حول " الطبع " والصنعة " الصنعة في الشعر العربي القديم ".

٥ – من هذه الأسماء يمكن الإشارة إلى جبرا إبراهيم جبرا وصنع الله إبراهيم كمثالين للتوضيح فقط . يراجع كتاب ينابيع الرؤيا ، ص ٦٦ ، وشهادة صنع الله إبراهيم المشار إليها في الهامش ٢٧ .

٦ – Jean-yves Tadié-Le récit poétique - p. 117 .

٧ – إلياس خوري – خواطر حول الكتابة الروائية – مجلة مواقف ، عدد ٤٦ ربيع ٨٣ ، ص ١٥٣ .

٨ – آمال فريد ، القصة القصيرة بين الشكل التقليدي والأشكال الجديدة ، مجلة فصول ، العدد الرابع ، يوليو أغسطس شتنبر ١٩٨٢ ، ص ٢٠٠ .

٩ – كمال خير بك – حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٣٦٢ ، ويمكن أن نلاحظ بكثير من الوضوح أن علاقات التماثل بين البناء في القصيدة الحديثة من جهة ، والبناء في الرواية من جهة أخرى يمكن أن تصل إلى حد التطابق .

١٠ – كمال خير بك " حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ".. ص ٣٦٢ .

١١ – جبرا إبراهيم جبرا – ينابيع الرؤيا ص ٦٦ .

١٢ – نفس المرجع السابق ، ص ٦٦ .

١٣ – انظر الدراسة القيمة التي كتبها Jean-Yves Tadié " بروست والرواية Proust et le roman وبالأخص الفصل الذي عنونه بـ " معمارية العمل الأدبي " – منشورات كاليمار – ١٩٧١ . وانظر أيضاً كتابه " المحكي الشاعري " Le récit poétique ص ١١٨ وكذلك كتاب " بصدد بروست " J. F. Revel - Sur Proust مكتبة ميدياسيون .

١٤ – جبرا إبراهيم جبرا .. ينابيع الرؤيا ، ص ٦٦ .

١٥ – يزكي هذه الفكرة الترجمة التي قام بها الأوروبيون لـ " ألف ليلة وليلة " على يد الكاتب الفرنسي كالان A. Galland .

١٦ – J- y. Tadié-Le récit Poétique - p. 117 .

١٧ – P. 117 - 118 .

١٨ – د. نبيلة إبراهيم – لغة القص في التراث – مجلة فصول – المجلد الثاني ، العدد الثاني يناير فبراير ماي ١٩٨٢ .

١٩ – يرجع تحليل هذه المعطيات في الدراسة المتميزة التي كتبها محمد برادة – الرواية العربية . واقع وآفاق ص ١٤٢ . وانظر أيضاً بطرس حلاق في " الدائرة وتخلخلها في " نجمة أغسطس " مجلة الباحث ، العدد الرابع ١٩٧٩ .

٢٠ – نذكر بأن الطبعة التي نعتمد عليها – وهي الطبعة الثالثة التي صدرت عن دار الفرابي ببيروت ١٩٨٠ – لا تتشكل إلا من قسمين اثنين : القسم الأول من صفحة ٥ إلى صفحة ١٣٦ . والقسم الثاني من ص ١٣٧ إلى ص ٢٢١ . في حين ظهرت الطبعة الأولى .. وهي الطبعة الأصلية

الصادرة عن منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٧٤ ، ٣٠٠ صفحة – في ثلاثة أقسام يبدأ القسم الأول من ص ٥ إلى ص ١٢٤ والقسم الثاني من ص ١٢٤ إلى ص ١٣٦ والقسم الثالث من ص ١٣٧ إلى ص ٢٢١ .

٢١ – بطرس حلاق : الدائرة وتخلخلها في رواية نجمة أغسطس – مجلة الباحث – العدد الرابع ١٩٧٩ .

٢٢ – محمد برادة – الرؤية للعالم من خلال نماذج روائية – ضمن كتاب : الرواية العربية واقع وآفاق ص ١٤١ – ١٤٢ .

٢٣ – محمد بدوي – مغامرة الشكل عند روائيي الستينات – مجلة فصول العدد الثاني ١٩٨٢ ص١٣٤.

٢٤ – جبرا إبراهيم جبرا – ينابيع الرؤيا ص ٦٢ .

٢٥ – Jean - Yves Tadié - Le récit poétique - p. 119 .

٢٦ – p. 119 .

٢٧ – د. صبري حافظ – قصص يحيى الطاهر الطويلة . مجلة فصول – العدد الثاني ١٩٨٢ ، ص٢٠٣.

٢٨ – نفس المرجع السابق ، ص ٢٠٥ .

٢٩ – J.Y. Tadié - Le récit poétique - p. 122 .

٣٠ – محمد برادة – الرواية العربية واقع وآفاق ، ص ١٣٧ .

٣١ – انظر نهاية بعض الروايات العربية ، وبالخصوص روايتي " ألف ليلة وليلتان " لهاني الراهب ، و" الأنهار " لعبد الرحمن مجيد الربيعي ، حيث تختم الرواية الأولى بالجملة التالية " ويتقدم إمام ، لا بطيئاً ولا مسرعاً لكنه يتقدم " (ص ٣٨٥)، وتختم الرواية الثانية بالجملة التالية : " كان .... إسماعيل العماري انتحاراً ، أفهمت ؟ " (ص ٢٧١) .

٣٢ – J.Y. Tadié - Le récit poétique - p. 123 .

٣٣ – p. 123 .

٣٤ – حيث لا يدل هذا التوقف على النهاية الفعلية للأحداث ، وإنما هو توقف يريده الروائي فقط لإنهاء عمله .

٣٥ – المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت – الطبعة الثانية ١٩٧٩ .

٣٦ – دار العودة – بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٧٨ .

٣٧ – عدنان بن ذريل – القرائن والمعنى في الرواية العربية السورية مجلة الموقف الأدبي (السورية) العدد ١٢٩ – ١٣٠ كانون الثاني شباط ١٩٨٢ ص ٣٢ .

٣٨ - J.Y. Tadié - Le récit poétique - p. 122 .

٣٩ - عدنان بن ذريل - القرائن والمعنى في الرواية السورية - مجلة الموقف الأدبي - العدد ١٢٩ - ١٣٠ ، ١٩٨٢ ص ٣٣ .

٤٠ - J. Y. Tadié - Le récit poétique - p. 126 .

٤١ - د. أفنان القاسم البطل المتضاد (دراسة في رواية الأنهار) مجلة الأقلام (العراقية) العدد الثاني آذار ١٩٨٢ ، ص ٢٥ .

٤٢ - J.Y. Tadié - Le récit poétique - p. 130 - 131 .

٤٣ - P. 131 .

٤٤ - I. Lotman - La structure du texte artistique - p. 365. .

٤٥ - J.Y. Tadié - Le récit poétique - p. 131 .

٤٦ - Ibid p. 131 .

٤٧ - محمد برادة - الرواية العربية : واقع وآفاق ، ص ١٤٠ .

٤٨ - نفس المرجع السابق ص ١٤١ .

٤٩ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة الثانية ١٩٧٩ .

٥٠ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت - الطبعة الأولى - حزيران ١٩٩٠ .

٥١ - محمد برادة - الرواية العربية : واقع وآفاق ، ص ١٣٢ .

٥٢ - نبيل سليمان - المعرض الروائي السوري للبورجوازية الصغيرة - مجلة دراسات عربية - العدد ٢ - ديسمبر ١٩٧٩ - ص ١٠٦ .

٥٣ - J.Y. Tadié - Le récit poétique - p. 133 .

٥٤ - محمد برادة - الرواية العربية : واقع وآفاق - ص ١٣٨ .

٥٥ - J.Y. Tadié - Le récit poétique - p. 143 .

٥٦ - محمد برادة - الرواية العربية واقع وآفاق - ص ١٤١ .

٥٧ - إدوار الخراط - مفهومي للرواية - الرواية العربية - واقع وآفاق - ص ٣٠٨ - ٣٠٤ .

٥٨ - إدوار الخراط - الفن الروائي من خلال تجاربهم (مجموعة حوارات) مجلة فصول - العدد الثاني ١٩٩٢ ص ٢٣٧ .

٥٩ - محمد برادة - الرواية العربية واقع وآفاق - ص ١٣٩ .

٦٠ - المرجع السابق - ص ١٣٩ .

٦١ - J.Y. Tadié - Le récit poétique - p. 143 .

٦٢ - P. 143 .

* * *

أسلوبيّة الشّعر

في كتاب «الأسلوبية»*

لجوال قارد - تامين

حاتم عبيد

مافتىء النص الأدبي منذ القديم وإلى اليوم يطرح على الدارسين جملة من الأسئلة وعدداً من القضايا ويحضّهم على أن يسرّحوا فيه النّظر مراراً وتكراراً ، وقوفاً على حدوده وكشفاً لعجائب أسراره وإلماماً بطرائق جريان الكلام فيه . ولعلّ ما يميّز هذا القرن عمّا سبقه كثرة المقاربات وتنوّعها في معالجة النّصوص الأدبيّة وتدبّرها ؛ وهي مقاربات يجمع بين أصحابها إفادتهم من رصيد بلاغي تليد، إليه أضافوا جملة من المعارف الطّارفة مكّنتهم من فتح محجّات جديدة في النّظر إلى اللّغة والتّعامل مع الأدب ؛ ونعني بتلك المعارف نظرية الإخبار واللّسانيّات السّوسرية وما تلاها من مدارس لسانية أخرىاستدرك أصحابها على رائد اللّسانيات ف. دي سوسير (F. De Saussure) وعقّبوا عليه ، فكانت الأسلوبية والإنشائية والدلالية وغيرها من المقاربات ثمار هذا اللقاء / اللقاح المعرفي ؛ وهي مقاربات عطف كل واحد منها على النصوص الأدبية بالسؤال من زوايا مختلفة وعبر أجهزة مفهومية ومناهج متنوعة ، وبقيت رغم تقادم عهدها نسبياً تولّد إلى اليوم اجتهادات لاحقة . فالدراسات المتصلة بالأسلوب مافتئت منذ أن نشر شارل بالي (ت. ١٩٤٧) مؤلّفه : " مباحث في الأسلوبية الفرنسية " (Précis de stylistique française) سنة ١٩٠٩[1] تتلاحق وتتكاثر ، حتّى تراكمت فأصبح للأسلوبية بمقتضى ذلك رصيد ضخم من الكتابات و" تراث " وفير من الدراسات ، لا شك أنّ القارىء إذا ما أراد أن يفيد من حقل الأسلوبية إفادة حسنة سيجد صعوبة كبيرة في الاطلاع على هذا الرّصيد الضخم من المؤلفات ، لذلك فهو في أمسّ الحاجة في هذه الأيام إلى لون مخصوص من الكتابات تيّسر له هذه

المعرفة وتقريبها إليه بعد اختزالها دون إخلال حتى ما إذا أراد الخوض فيها والدخول إليها عرف كيف يخرج منها وقد حصل له النفع وتمت له الفائدة . ولعل كتاب "الأسلوبية " (La stylistique) الصادر سنة ١٩٩٢ أحقّ بأن ينسب إلى هذا النوع من الكتابات . فتامين (J. G. Tamine)(٢) لا تعرّف في هذا الكتاب بأعلام الأسلوبية وهم كثيرون ، ولا بأعمالهم وهي متعددة ، ولا باتجاهاتهم وهي متنوعة ، كما أنها لا تخوض في قضايا الأسلوب من وجهة نظرية ، ولا تقوم بمراجعة فكرية لهذا الحقل المعرفي ، وإنما هي تضع هذا الكتاب الذي تتوجّه به إلى أساتذة الفرنسية بالمرحلة الثانوية وإلى طلبة أقسام الفرنسية لتجنب دارسي الأدب السّقوط في مزلقين خطيرين كانت قد عاينتهما عن كثب بحكم اضطلاعها بمهمة التدريس . يتمثل المزلق الأول في أن يتحول الدرس الأسلوبي إلى مجرد عملية آلية، يقتصر فيها على استخراج قائمة للأساليب البلاغية التي يضمها النص بطريقة جافة تسلبه حرارته وتفقده خصوصيته ، أما المزلق الثاني فهو أن يتحول الدرس الأسلوبي إلى شرح أدبي (explication littéraire) ينطلق فيه من تأويل لا ينهض على تفصيل للقول في نظام الكلام وأساليب التصوير ، التي بها استوى النص نصاً أدبياً له ملامح وقسمات تفرده عن غيره من النصوص .

وهكذا فإن هذا الكتاب كان حاصل حيرة بيداغوجية ، رمت صاحبته من ورائه إلى أن تضع في حوزة قرائه المفاهيم والأدوات الأساسية التي تمكنهم من استخراج الظواهر الأسلوبية التي يحتوي عليها النص وتصنيفها التصنيف الصحيح ، الذي يفتح لهم في مرحلة ثانية من التحليل دروباً وآفاقاً تسوغ لهم أن يكسبوا تلك الظواهر التي كانوا قد استخرجوها دلالة ، بعد وصلها بمسائل تدور حول طبيعة النصوص التي تتنزل فيها ؛ وبذلك يتسنى للدارس أن يعثر على خيط ينتظم ملاحظاته وعلى عصب يشد ما توصل إليه من نتائج شدّاً يجنبها

أن تكون مشتّتة غير منتظمة ، ويصل وصلاً لطيفاً بين ما هو دال وما هو إلى الدلالة ينتسب . والكاتبة لا تخفي على القارىء استفادتها من مباحث متعدّدة لها علاقة بالأسلوبية وطيدة وبالنص الأدبي صلة وثيقة ؛ بعضها شاحظ في القدم تقليدي كالبلاغة ، وبعضها لم يمض عليه حين من الدهر طويل كالأسلوبية التقليدية (la stylistique traditionnelle) واللسانيات ؛ وبعضها الآخر جديد طارف بدأت تصلنا أصداؤه منذ سنوات ، كالنّظريات التي تتصل بالملفوظ (L'enoncé) وبعملية التّلفظ (L'enonciation). وبقدر ما كانت مرجعيات الكاتبة متعددة متنوعة ، فقد آلت على نفسها أن تجنّب ما استطاعت هذا الكتاب كل نزعة تغرق في التجريد والشكلنة (Formalisation) وتكثر من استعمال المصطلحات ؛ حتّى تمكن جمهوراً من القراء عاداته بدقيق المصطلحات حديثة من متابعة العروض التي ضمّها الكتاب ومن التدرب على التحليل الأسلوبي من خلال التطبيقات المقترحة ، وهي تطبيقات ترسخ الكاتبة من خلالها سنة حميدة درجت عليها في مؤلفاتها السابقة ، تتمثل في الجمع اللطيف بين العرض النظري والتحليل التطبيقي ، جمعاً يجعل من التطبيق مرآة تجلي ما دق وخفي في العروض النظرية ؛ ووسيلة لتجويد النظر في مسائل نظرية دقيقة وأداة بها تستدرك الكاتبة ما أغفلته أو لم تتلطف في الإشارة إليه والتعمق فيه في العروض النظرية .

هذه مقدمة الكتاب ، وفيها كما بينا رسم لخطة العمل وتحديد لأهداف الكتاب ؛ أما المتن فإلى جانب فهرس المواضيع وقائمة المراجع الموجزة وكشّاف المصطلحات ، فإنّه يضم فصولا أربعة تكاد تتساوى في كمّها وكيفية عرضها : انصرف الفصل الأول منها للحديث عن الشعر وانعقد الفصل الثاني للرواية واهتمّ الفصل الثالث بالمسرح وخصّ الفصل الرابع النصوص الحجاجية بالدرس .

ولئن كانت سائر الفصول على جانب من الأهمية متساو ، فإننا

سنؤثر الفصل الأول - فصل الشعر - على غيره من الفصول بالحديث حتى نبسط أجنحة القول فيه آملين العودة - إلى بقية الفصول في مناسبات قادمة . وقبل أن نشرع فيما استقر عليه عزمنا ، لا يفوتنا أن نذكّر بأن تامين إذ تخرج كتابها على هذا النحو متبعة تلك القسمة الرباعية ؛ مفردة لكل جنس من الأجناس الأربعة المذكورة فصلاً فإنها تنطلق من زعم أشارت إليه في مقدمة الكتاب وهو زعم أمسى كاليقين في الدراسات الأسلوبية القريبة العهد مانفك ميشال ريفاتر (M. Riffaterre) يلحّ عليه والمتمثل في أنه " لا توجد ظاهرة أسلوبية تتوفر على معنى قار في حد ذاته فالسياق الذي تتنزل فيه الظاهرة هو وحده الذي يكسبها معنى"[٣] ويمنحها دلالة . وهذا ما أسلم الكاتبة إلىالتعويل على مفهوم أنماط النصوص (Les types de textes) ، باعتباره الأداة الناجعة والملائمة لتحليل النصوص ؛ ذلك أن النص ليس واحداً من حيث نوعه في كل مرة وإنما هو شعري تارة روائي أخرى مسرحي تارة ثالثة حجاجي طوراً رابعاً . وهذا ما جعل المؤلفة تعقد العزم على " أن تكشف كيف يقتضي كل جنس أدبي تشكيلاً لسانياً معيناً ويطرح على الكاتب قضايا مخصوصة"[٤]. وبناء على ذلك فإن الحديث عن الأسلوب لن يغدو حديثاً عاماً مطلقاً مثلما درجت على ذلك الدراسات السابقة ، وإنما يتحول إلى حديث عن أسلوب بعينه يتنزّل في سياق محدّد داخل النص مخصوص ، وذلك النص ينتمي بدوره إلى جنس أدبي معين يضم نظائر النصوص وأشباهها[٥].

إنّ تامين تعول في الدراسة الأسلوبية على مقولة الأجناس الأدبية ؛ وهي مقولة قادت هذا الكتاب إلى ما هو عليه من فصول وأرشدت صاحبته إلى تلك القسمة الرباعية ، وجعلت العنوان مطلقاً دون تقييد ولعل هذا مكمن الطرافة وجانب الإضافة في هذه الدراسة .

تعترف تامين في التمهيد الذي صدرت به فصل الشعر بأن

الشعر مجال ملائم للدرس الأسلوبي ، وأرض صالحة يمكن للأسلوبي أن يقضي وطره فيها دون كبير عناء ، لاسيما إذا تعلق الأمر بالنصوص الشعرية المنظومة ، ذلك أن الشعر من أقدم الممارسات الأدبية التي تعاطاها الناس إبداعاً وتقعيداً ؛ حتى صار ممارسة تجري على نظام وتخضع لسنن وترضخ لقيود مرسومة ، وضعها نقدة الشعر وراحوا يطالبون الشعراء بالسير على هديها فيما يكتبون حتى لا يكونوا في حل منها . ومن هنا توجب على الدارس الأسلوبي أن يقف على قواعد الشعر وأركانه ، حتى يدرك إلى أي حد تمارس تلك القواعد تأثيراً على نظام النص الشعري وعلى تحديد هيئته وكيفية جريان الكلام ؛ وفي نفس الوقت يدرك الدارس مدى استجابة الشاعر للسنن ومسايرته لها ومدى خروجه عنها . ولعل هذه الفكرة هي التي وجهت تحليل تامين لقصيدة فارلان (Verlaine) " بعد ثلاث سنوات " (aprés trois ans) ؛ ذلك أنها أفردت قسماً أول من التحليل بحثت فيه عن وجه الاتباع ومظاهر خضوع الشاعر لقواعد النّظم والعروض ، ثم نظرت في القسم الثاني في جوانب الخروج والإبداع[6].

أمّا النص الشعري عند تامين فهو كائن على غايةٍ من التركيب والتعقيد ، لما احتوى عليه من مقومات شتّى له عديد المظاهر والوجوه. فالنص الشعري كغيره من النصوص له وجود مادّي على الورق مستقل عن كل قراءة وتأويل ، وهو نص يحيل على مرجع ولكنه مرجع مفارق لعالمنا الذي فيه نقيم ذلك أن " كل نص يتضمن إنشاء لكون مخصوص"[7]، مقدّما تصوراً معيناً للوجود ، والنص الشعري أيضاً سليل ذات مبدعة لها اختيارات وتجارب وأهواء تعيش في زمن هو أيضاً له قواعد في قول الشعر وسمت عليه يسير الشعراء ، والنص الشعري في نهاية المطاف موضوع تقبل وقراءة إذ هو يستهدف القرّاء ويتوجه إليهم، كي يتدبروه بالقراءة ويجودوا النظر في هيئته مراراً وتكراراً . إنّ

النص الشعري في عين تامين واقع تحت " سلطة " المبدع وسلطة الجمهور وسلطة اللغة أيضاً ، كل يريد أن يخضع النص لسلطته ويجذبه إليه بإحكام القبضة عليه ؛ والنص في ذلك " حرّان حيران " بين أن يرضي هذا الطرف أو ذاك أو الأطراف جميعها ، وبين أن يركب شهوته فينطلق غير عابىء بأحد الأطراف فائضاً عن كل حد فالتاً من كل عقلة .
ويبقى نصيب اللغة في العملية الشعرية وافراً ؛ ذلك أن " الأمر وإن اقتصر على دراسة اللغة وحدها والبحث في كيفيات جريان الكلام فإنه لا يخلو من صعوبة وتعقيد لأن الشعر ينشأ (...) من التقاء نظام اللغة بنظام الإيقاع ونظام العروض "[٨] الذي يكون رافداً للغة مصاحباً لها ؛ ولعل هذا أن يفسر العلاقة التي كانت تصل بين الشعر والموسيقى والرقص في غابر العصور " ففي الأشعار البدائية كان الشعر متصلاً بالغناء والرقص وما كان يدرك لدى الأطفال الصغار دون حامل إيقاعي خارجي كالضرب باليد على اليد أو بالرجل على الأرض . ويجب ألاّ نغفل عمّا كان يقوم في الثقافة الغربية إلى حدود القرن السابع عشر على الأقل من وثيق الصلة بين الشعر والموسيقى ؛ ذلك أنه في هذا العصر وتحديداً في اللحظة التي ضعف فيها إنشاد الشعر إلى الموسيقى تم وضع قواعد العروض "[٩]. وهي قواعد وإن اعتمدت عناصر من صلب نظام اللغة كالمقطع ، فإنها ليست ذات طبيعة لسانية بل هي مواضعات تقع خارج اللغة وتسمح "بإنشاء إيقاع عروضي يتصل على وجه الخصوص بعدد المقاطع وبترجيع الأصوات كما هو الشأن بالنسبة إلى القافية والإيقاع إذ ينصب على اللغة فإنه يخضعها إلى عادة تنظيم حقيقية "[١٠].
وبهذا فإن القصيدة هي حاصل بناء وتشكيل يقتضيان توأمة بين مختلف المستويات اللغوية الصوتي منها والنحوي والمعجمي والبلاغي .
واستناداً إلى ذلك ترى تامين أن أول مهمة مناطة بعهدة الأسلوبي والتي تسبق كل تأويل للقصيدة تتمثل في إعادة تنضيد هذه المستويات

والوقوف على الكيفية التي بها تتجاذب وتتراكب وبيان مدى اتصالها بالنظام العروضي ؛ ذلك أن الإيقاع هو عمدة الشعر وعليه التعويل ، وكل المستويات متصلة به مسهمة في بلورته . ولهذه الأهمية التي يكتسبها الإيقاع بدأت تامين حديثها به .

تعرّف تامين الإيقاع على كونه " كل تشكيل لجملة من العناصر التي تم وسمها بطريقة مختلفة ، كما هو الأمر عندما تختلف الأزمنة قوة وضعفاً والمقاطع طولاً وقصراً ، ويقتضي الإيقاع إعادة للوحدات وتقارباً في الأزمة والهياكل "[11]. إلا أن تامين تستدرك وتقر بأن الإعادة يمكن أن تكون منتظمة تمام الإنتظام ، كما يمكن أن تجري على نسب متفاوتة أي وجه تقريبي . وتضيف الكاتبة حقيقة أخرى تتمثل في أنه إذا كان هناك إيقاعات تم ضبطها وتقنينها بطريقة مسبقة ، كما هو الأمر في الإيقاع العروضي ، فإن أغلب الإيقاعات تبقى غير مقننة وما العروض وأوزان البحور إلا طريقة من طرق متعددة بها ينشأ الإيقاع ؛ ذلك أن الشعراء وكذلك الناثرين يجدون في حوزتهم وسائل متنوعة تختلف باختلاف اللغات وخصائصها ، متى اعتمدوها تحقق لهم الإيقاع[12]. وتشير تامين إلى أن دور المحلل الأسلوبي في هذا المستوى ، هو أن يقف على العلاقة التي تنعقد بين مختلف هذه الإيقاعات ؛ وهذه الملاحظة دفعت الكاتبة إلى استعراض خصائص كل من الإيقاع اللغوي والإيقاع العروضي ، وما ينعقد بينهما من صلات تتراوح بين المطابقة والمنافرة. أما خلية الإيقاع اللغوي ولبنته الأولى ، فإنها تقوم على التقابل بين المقاطع المشددة (syllables accentuées) ؛ والمقاطع غير المشدّدة (syllables atones)، فيما ينهض الإيقاع العروضي على جملة من القواعد والأركان بعضها متصل بحساب المقاطع وعددها ، وبعضها الآخر متصل بالقاسمة (La césure) وهي قواعد متى لم يقع الإخلال بها ، حدثت المطابقة بين الإيقاع اللغوي والإيقاع العروضي ؛ وإذا لم تراع كانت

المنافرة بين النّظامين والتي تتجلى فيما يسمى بالتضمين (l'enjambement) ، الذي يكون خارجياً فيجعل الأبيات متعلقة بعضها ببعض تركيبياً ، ويكون أيضاً داخلياً أي عندما يتصل الأمر بتعليق المصراعين بعضهما ببعض[١٣]. ومثلما يسهم تكرر عدد المقاطع والتفعيلات في إيقاع القصيدة ، كذلك يسهم تكرر الأصوات وترجيعها في ظهور الإيقاع ، لاسيما إذا ما توزّعت هذه الأصوات على هيئة منتظمة وانتشرت في أرجاء من النص مهمّة ، مثبتة بذلك اللبنات الإيقاعية والتركيبية مرشدة القارىء إليها . وبالإضافة إلى ما تنهض به المجانسات الصوتية من وظيفة إيقاعية ، فإن لها دوراً في إقامة شبكة من الدلالات في النص . فالأصوات إذا ما ائتلفت على نحو مخصوص ترتب على ذلك الإئتلاف شبكة من العلاقات بين الأصوات والمعاني ما كانت لتوجد لو لم يحصل هذا النسيج من الأصوات ؛ وتبقى القافية أهمّ ركن يشدّ نسيج الأصوات ويسهم في شبكة الدلالات ذلك أن المماثلة الصوتية بين القوافي تستدعي مماثلات دلالية أو على الأقل تداعياً بين الدلالات (les associations sémantiques) . ولعل هذا يلتقي مع دعوة جاكبسون الدارسين إلى عدم الاكتفاء في دراسة القافية بالجانب الصوتي ، " فعلى الرغم من أن القافية تنهض تعريفاً على الترجيع المنتظم للصوتم أو لجملة من الصواتم المتوازية ، فإننا سنقوم باختزال مخلّ ومجحف لو قنعنا بمعالجة القافية من زاوية الصوت فحسب ، ذلك أن القافية تقتضي علاقات دلالية بين الوحدات التي تصل بينها "[١٤] ولما كانت القافية ترجيعاً صوتياً يجري على نظام (répétition codée) ؛ فقد عرضت تامين لأنواعها وأقسامها سالكة في ذلك سبلاً مختلفة ، فإذا نظرنا في آخر حرف مكتوب في القافية توزّعت القوافي إلى نوعين : قواف مؤنّثة (rimes féminines) وقواف مذكّرة (rime masculines) . أمّا إذا نظرنا في آخر صوت تتلفّظ به القافية فإننا نجد القوافي الصّائتة

(rimes vocaliques) والقوافي الصامتة (rimes consonantiques) . ولم يفت تامين أن تتعرّض إلى ثراء القوافي وفقرها اللذين يرتبطان بعدد الأصوات والمقاطع التي يلتزم الشاعر بإعادتها ، فهناك القافية الفقيرة (rime pauvre) التي يقتصر فيها على استعادة صوت واحد ، وقافية الكفاية (rime suffisante) التي يستعاد فيها صوتان ، وهناك القافية ذات المقطعين (rime dissylabique) وهي التي يتكرر فيها مقطعان . ولم تنس المؤلفة وهي تعرض للقافية أن تنبه إلى ما لها من دور في بناء القصيدة و"مقاطعها " (strophes) بحسب طريقة التوزيع التي يتوخّاها الشاعر .

وفي ختام حديثها عن المستوى الصوتي طرقت المؤلفة مسألة علاقة الصوت بالمعنى في النص الشعري ؛ وانتهت فيما انتهت إليه إلى أن الشاعر ينشد من خلال بحثه عن المجانسات الصوتية تجاوز قصور اللغة عن إحكام عقد الصلة بين الصوت والمعنى ، لينتقل بهذه العلاقة من محض الاعتباط وعفو الاتفاق إلى شيء من التبرير والمنطق ، حتى يصبح الصوت منبئاً بالمعنى مخبراً عنه مرشداً السامع إليه في غير صعوبة[١٥]. بما يشهد من جديد على أن الشعر بناء واع للغة ، و" ليس إطلاقاً لها في غفلتها وعفويتها ". فلا شيء في الشعر يرد عفواً حتى وإن اتصل الأمر بعلاقة الصوت والمعنى فكل ذلك يزيد في رسم معالم النص الشعري وفي تحديد هويته ويجعل من القصيدة على حد تعبير بعضهم " كوناً في منتهى التنظيم ". إلا أن تامين تشير إلى أنه إذا كانت " الدراسات التجريبية قد أبانت عن وجود رمزية صوتية عامة "[١٦] تتصل بكل اللغات ، فإن ذلك يبقى في إطار محدود لا يعتد به . ولقد سعى الشعراء في كل الحقب إلى توظيف تعبيرية الأصوات ولكن لغايات ومقاصد مختلفة ؛ فالشعراء الكلاسيكيون رموا من خلال الترجيعات الصوتية ، إلى محاكاة أصوات الطبيعة وإلى الإيحاء بجملة من المشاعر،

أما الرومنطيقيون فصار الهدف معهم من ترجيع الأصوات هو الجانب الموسيقي والتأثيري . وهذا ما أفضى بالكاتبة إلى نتيجة مهمّة وهي "أن نلزم الحذر فلا نقدّم في كل الأحيان نفس التأويل للظاهرة الواحدة وأن ننزّلها في زمنها ، دون أن ننسى أن الصوت عدا حالات محدّدة (...) ليس له قيمة في حد ذاته (...) ذلك أن الصوت لا ينشـىء المعنى وإنما هو يثبته "[١٧] لاسيما إذا ما اتصل الأمر بالقافية ، فالترجيعات الصوتية التي تنشأ بين كلمة وأخرى توحي كما سلف بتداعيات دلالية . وبعد أن عرضت تامين لعنصر الإيقاع والخصائص الصوتية للشعر ؛ انتقلت إلى ركن ثان مهم تناولت فيه الخصائص المعجمية وأساليب التصوير الشعرية وقد وسمت هذا الركن بالغرابة (l'étrangeté). إلاّ أن الكاتبة تفهم الغرابة فيما يغاير ما هو سائد لدى النقاد ، فهي تقرّ بأن أغلب النقاد قد وقفوا على غرابة اللغة الشعرية ؛ وهي غرابة سواء فرضتها القيود العروضية أو كانت نتيجة رغبة الشاعر في القطع مع الشائع ، فإنها تمثل في كلتا الحالتين شذوذاً ولغة قائمة الذات ، وخلافاً لهذا الرأي الشائع ترى تامين أن غرابة لغة الشعر ليست متأتيّة من انتهاك للقواعد المعهودة في الكلام ؛ لأن من يروم أن يكون كلامه مفهوماً ورسالته واضحة تصل متقبّليها بيسر ، فليس من المعقول أن يجعل كلامه خارج مواضعات الجماعة اللغوية . وإنما الغرابة هي نتيجة استغلال طاقات اللغة الممكنة التي لا يفطن الناس إليها ؛ فليست المسألة عدولاً عن القاعدة " بقدر ما هي استغلال لإمكانات اللسان المهملة في الغالب "[١٨].

إن اللغة في نظر تامين بمثابة المنجم الذي لا ينضب (Une mine inépuisable) ولا يني عن العطاء ولا يردّ من جاء ينشد فيه معدناً ، غير أن أغلب الناس يقنعون بالوقوف على سطح هذا المنجم ، مكتفين بما ظفروا به من معادن وضيعة ؛ وقلّة أولئك الذين يغامرون فيحفرون في ذلك المنجم ، أنفاقاً تفضي بهم إلى نفيس المعادن وغالي الدّرر ، إنهم

الشعراء الذين يحذقون فن استدرار اللغة واستدراجها وخطب ودّها وكسب رضاها كي تغمرهم بإمكانات في القول هي بها ضنينة على غيرهم ؛ لذلك تعزّ تلك الطاقات الكامنة وذلك الرصيد الثّاوي في القاع على القانعين بشائع الكلام ومعهود القول . إن في اللغة إذن طاقات بارزة ظاهرة مطروحة على الناس تمثل وجهها الظاهر وسطحها البارز . ولكن للغة أيضاً وجهاً آخر هو تلك الطاقات الخفية المحجوبة المكنونة التي تنتظر ماهراً يجليها وحاذقاً يرفع عنها النقاب ويكشف عن فتنتها . وتشير تامين إلى أن غرابة اللغة الشعرية تتجلّى أوّل ما تتجلّى في المستوى المعجمي ، وذلك باستعمال مفردات تنتمي إلى سجلات من القول معينة، ولكن هذا الاستعمال يتفاوت من نوع شعري إلى آخر ومن عصر إلى عصر يليه ، فالشعر الكلاسيكي مثلاً يركن إلى استعمال الألفاظ النبيلة ذات " النسب الشريف " (Mots élevés et nobles)، على خلاف الشعر الحديث الذي يجنح إلى ما هو من الألفاظ سهل وبسيط يعبر عن حقائق شائعة ؛ ويمكن أن تكون الغرابة نتيجة اقتراض الشاعر بعض كلامه من عصور قديمة (Les archaismes) ، أو من لغات أخرى وسجلات مغايرة[19]. وتذهب تامين إلى أن هذه الألفاظ لا تتوفر على نصيب من الشعرية في حد ذاتها ؛ ولكن استعمال الشاعر إياها ومزجه بين السجلات المتنافرة يمكن أن يسهم في غرابة لغة الشعر وخصوصيتها . كما تقول تامين بأن المعنى الذي يخلعه الشاعر على الكلمات يمثل عاملاً مهماً في خصوصية معجم الشعر وألفاظه ، من ذلك أن عدداً من الشعراء مثل مالرميه (Mallarmé) وفاليري (Valéry) وس. ج - بارس (S. j. Perse) يرجعون أحياناً إلى الكلمات معانيها الأُول ، بعد أن اندثرت في الأذهان وهجرها الجمهور إلى معان جديدة ؛ كما أنهم قد يكسبون ألفاظاً شائعة دلالة اصطلاحية تقنية ، كما هو الأمر مع س. ج - بارس وهكذا فإن الشاعر يخصب الكلام ويغني الألفاظ ويبعث ميّت الدلالات وينفخ في روح الكلمات التي انطفأ بريقها ، ليرد إليها الحياة بعد أن كاد الناس يهجرونها فتغدو من "سقط

القول " و" رذل الكلام " ، وهو في كل ذلك يروم استغلال جميع طاقات اللغة الظاهرة منها والكامنة المستعملة والمهملة ؛ حتى تغدو جميع الألفاظ مادّة صالحة و" مورداً عذباً " يمتح منه الشعراء ، إذ لا وجود لألفاظ شعرية وأخرى غير شعرية ، وإنما في ليل الشعر تستوي كل الألفاظ ووحده السياق هو الذي يرفع هذه اللفظة ويحط من تلك[٢٠].

ومثلما تتجلّى غرابة اللغة الشعرية في المعجم ، فإنّها تتجلّى في الصور أيضاً (Les figures) ؛ وتذكّر تامين بأن التراث البلاغي الغربي كان ينزّل الصور في مستويات ثلاث : مستوى صوتي صرفي وهي الصور الإنشائية (Figures de diction) كالقافية ، كما تكون الصوّر في المستوى التركيبي فنتحدّث إذاك عن الصور البنائية (Figures de construction) ، وتكون أيضاً في المستوى الدلالي عندما يتصل الأمر بالصور الدلالية أو بالمجاز (Figures de signiffication ou tropes) . ومن أبرز الصور البنائية تقف تامين عند القلب (L'inversion) ، الذي يخصّ الصّفات في تقدمها أو تأخرها عن الموصوفات لغاية الإبراز والإظهار ؛ إلا أن المؤلّفة تنبّه إلى ألاّ نقع في الخطإ فنقول متى صادفنا قلباً إن الشاعر قد قصد إلى ذلك ، إذ يحدث أن يركب الشاعر هذه الظاهرة دون اختيار ، كأن تحوجه إليها قيود القافية وقواعد القاسمة وحساب المقاطع. أمّا الصور الدلالية أو المعاني المصورة فهي كثيرة متنوعة ؛ تكتفي تامين بالوقوف عند ثلاث منها لما لها من أهمية ، وهي الكناية (La synocdoque) والمجاز المرسل (la métonymie) والاستعارة (La métaphore) . وقد جمعت المؤلّفة بين الأولى والثانية فجعلتهما قسماً يقابل قسم الاستعارة ، فالمجاز المرسل يجمع بين طرفين تكون العلاقة بينهما حقيقية أساسها التجاور في المكان أو الزمان ، وكذلك الكناية فهي " تنهض على رابط موضوعي اقتضائي "[٢١] ؛ وهذان النوعان من الصور اطّرد استعمالهما في الشعر الكلاسيكي لأنهما ، والتفسير لتامين ،

كانا يستجيبان للنموذج التصويري في ذلك العصر الذي يطلب الوضوح في الصورة حتى يجد المتقبل إلى فهمها سبيلاً سهلة . ولكن هذه الصور، والاستدراك لتامين ، تكون على وضوحها وصفائها قليلة "الإنجاب " والإنتاج للدلالة شحيحة بالمعنى تضنّ على من يتقرّاها بغزير المعاني ، فهي لا تسمح للخيال بأن يجنح بعيداً ويوغل في التأوّل والافتراض ، ليكشف ما خفي من الصلات ورق"[٢٢] . وعلى نقيض هذا الضرب من الصور تكون الاستعارة مركبة الهيئة معقدة النظام ، حتى إن كل التعريفات التي حاول أصحابها أن يحدّوا بها الاستعارة ويحيطوها بنطاق ظلّت ناقصة غير جامعة لا تصدق إلاّ على قسم منها . ومن مشهور التعريفات الذي ترجعه تامين إلى كوينتليون (Quintilien)، ذاك الذي يحدّ الاستعارة بكونها تشبيهاً مختصراً (Une comparaison abrégée) وهو تعريف لا تراه المؤلفة يقيم حدوداً واضحة بين ما هو تشبيه وما هو استعارة ، ولا يوضح الكيفية التي يشتغل بها كل واحد منهما ؛ ذلك أن الاستعارة إذ تسقط أداة التشبيه فإنها تصهر طرفيها في وحدة خلاّقة ، وهذا ما يجعلها تفارق التشبيه . ومن التعريفات الشائعة أيضاً تلك التي تقيم الاستعارة على المشابهة بين طرفيها ، ولكن تامين تعترض على هذا الرأي من جهة أن وجه الشبه بين طرفي الاستعارة يمكن أن يكون موضوعياً يدركه المتقبّل ويقع عليه دون كبير عناء ، ولكنه في معظم الأحيان يكون ذاتياً ينشئه المتكلم "[٢٣] إنشاء ، فالشاعر يفطن دون سائر الناس إلى علاقات شبه دقيقة تجمع بين أطراف بعيدة لا يبدر إلى ذهن المتقبل البتة الجمع بينها . وهذا ما جعل تامين تنتهي إلى نتيجة مهمة مفادها أن المشابهة ليست هي التي تحدّد الاستعارة وتحكم نظامها ، وإنّما الاستعارة هي التي تفرض المشابهة وإن لم توجد موضوعياً"[٢٤] . وتضيف تامين أن هناك توجهاً ثالثاً في تعريف الاستعارة، ترجع طلائعه إلى أرسطو يقيم الاستعارة على مقايسة (Analogie) لا على

مشابهة (ressemblance) كما رأينا . والمقايسة لا تقوم علىعلاقة بسيطة بين طرفين كما هو الأمر بالنسبة إلى المشابهة ، وإنما هي تقوم على علاقة مركبة تجمع بين طرفين ، كل طرف يتكون من عنصرين تقوم بينهما علاقة كقول الشاعر الفرنسي س. ج – بارس " طفولة النّهار " (L'enfance du jour) ، فالطفولة تقوم من الحياة ومن عمر الإنسان مقام الصّباح من النّهار .

الطّفولة / الحياة = الصّباح / النّهار

ولم يفت تامين ، وهي التي جعلت من دراسة الاستعارة من وجهة تركيبية موضوع رسالة الدكتوراه ، أن تؤكد على ضرورة اعتماد التركيب في دراسة الاستعارة وتصنيفها ، لأنه إذا كانت أصناف الاستعارة متعددة فإن المقاربات تكون هي أيضاً متعددة تعدداً لا يفضي " إلى التنابذ وإنما إلى التكامل "[٢٥] . وأفردت تامين في خاتمة دراستها للاستعارة فقرة مهمةً للكيفية التي بها تشتغل الاستعارة ، ولما تحدثه من تأثيرات في العقل والنفس ، فالذي يجمع بين الاستعارات على اختلاف أصنافها هو كونها تقرّب بين أطراف تنتمي إلى حقول مختلفة ، وتكشف عن انحشار (l'intrusion) المحسوس في اللغة . ومثلما أشار المنظّرون الكلاسيكيون إلى ذلك فإن للاستعارة قدرة على " أن توضح وتجسد ما كان من العناصر مجرّداً "[٢٦] حتى تصيره مرئيا " فتقلب السمع بصراً "، كما أن لها قدرة على أن تجعل للأشياء والمفاهيم حضوراً أكثر . وكما تخاطب الاستعارة العين فإنها تتوجه إلى حاسة السمع أيضاً ، فكثير من الاستعارات لا تقع على جامع بين أطرافها يبرر قيامها إلا تلك الصلات الصوتية التي تجعل المتقبل ينتبه إلى الجانب المحسوس من اللغة ، وإلى المواد الصوتية التي تشكلت منها ، وإلى قدرتها على إبداع دلالات لا يأتي عليها عدّ وإلى وظيفتها الرمزية . ولما كانت الاستعارة تجمع بين أطراف تعود إلى حقول متباينة فإنها تعد قادحاً للفكر (une

(stimulant de la pensée) ، ولعبة يجد فيها العقل متعة ؛ ذلك " أن كل استعارة تحتوي وإن بدرجات مختلفة على نصيب من الغموض "[27] هو الذي يمثل المعبر إلى القراءة والتأويل . وتنتهي تامين إلى ذكر وظائف أخرى للاستعارة لا تتبسط في تحليلها ؛ فقد تكون الاستعارة أداة تزيينية زخرفية (fonction ornementale) ، كما تكون أداة يستعين بها الشاعر على البرهنة والمحاججة (fonction argumentative) ، وقد تكون ترجماناً للمشاعر حاملاً لأحلام الشعراء وتهويماتهم (Les fantasmes et les réveries) حينما " تتسع الرؤية وتضيق العبارة ". وآخر لون من الصور عرضت له تامين هي الصور ذات المنحى الذاتي ، واختارت له نموذجاً المكيفات (Les modalités) ، التي تطرأ على الكلام فتلونه بنزعة ذاتية تشهد على حضور المتكلم فيما ينجزه من كلام . ولمّا كان الشعر إعراباً عن المشاعر وترجمة عن الأحاسيس في أغلب الأحيان ، سواء كانت مشاعر الذات الشاعرة مثلما هو الحال في الشعر الغنائي أو مشاعر الشخوص (les personnages) كما هو الأمر في الشعر الدرامي ، تعيّن على المحلل الأسلوبي أن يبحث عن العلامات التي تطفو على سطح الكلام ، فتلوّن مفرداته وتكيف تراكيبه ؛ والتي إذا ما استأنس بها واعتمدها قادته إلى هوية المتكلم وكشفت له عما يدور في خلده من مواقف وآراء ولعل من أبرز تلك العلامات التعجّب والاستفهام والأمر ... كما أن المحلل الأسلوبي مدعو إلى الوقوف عند بعض الأفعال اللغوية كالطلبة والتظلم والندبة ... إذ من خلالها يتسنى للمتكلم أن يعرب عن جملة من المواقف تجاه الآخرين وإزاء الوجود[28].

أما الركن الثالث الذي يميز أسلوب الشعر ، فيتمثل في خاصيتي التكرار (la répétition) والتوازي (le parallélisme) اللّتين تقعان في مستوى الكلمات المفردة ومجموعة الألفاظ ومناويل الجمل ؛ منطلق تامين في ذلك " أن كل سلوك ينزع إلى التكرار "[29] بما في ذلك السلوك اللّساني. " وسواء قام التكرار على إعادة الكلمة أو على إعادة مجموعة الألفاظ فإن

المبدأ واحد ذلك أنّه يمكن أن نميز بين التكرار الذي يقترن بمواضع مهمة من البيت أو الجملة والتكرار الذي يظهر بمحض الاتفاق "[٣٠]. إلاّ أن المؤلفة تضيف إلى هذين الضربين ضروباً أخرى تراها حقيقة بأن تنضوي في إطار التكرار . مثل العلاقات الاشتقاقية والجناسات الصوتية، التي تجمع بين عدد من الكلمات ليس لها نفس المعنى بالضرورة ؛ وكذلك الكلمات المتقاربة معنوياً ، بل إن تامين تذهب إلى أكثر من ذلك فتعتبر المقابلة (l'antithèse) ضرباً من التكرار ، باعتبار أن المقابلة لا يتسنى فهمها " إلا على أساس من الاشتراك الدلالي "[٣١]، كما يتجلى في الفعلين "أقبل " و" اخرج " في قول بودلار (Baudelaire) :

أقبل من السّماء العميقة أو اخرج من الهاوية.

أيّها الجمال ...؟[٣٢]

أمّا التوازي فهو عند تامين " حالة خاصة من التكرار المصحوب بتنويع "[٣٣]، لذلك فهي تعرّفه على كونه " استرجاعاً لنفس المنوال التركيبي في متتاليين أو أكثر متعاقبتين ، استرجاعاً يكون مرفوقاً بتماثلات واختلافات في الإيقاع والصوت والمعجم "[٣٤]. وتذكّر تامين بأن التوازي يقوم محددا لكثير من أنماط الشعر كالشعر الشعبي الروسي والشعر الديني ؛ مثلما يكون النظم محدداً للشعر المنظوم ، علاوة على كونه أي التوازي يمثل عاملاً مساعداً للذاكرة في الثقافات الشفوية . وتحتكم تامين في تصنيفها للتوازي وضبطها إلى ما ينعقد بين الأطراف المتوازية من صلات دلالية ، فتذكر ثلاثة أنواع : توازي الترادف (Le parallélimse synonymique) وتوازي التقابل (Le parallélisme antithétique) وتوازي التعداد (Le parallélimse énumératif) . وتذهب المؤلفة إلى أن " هذه الاسترجاعات التي يمكن أن تفوق جميع صور العدول أهمية ، تتوفر على تنوع كبير من حيث دلالاتها "[٣٥] ووظائفها ،

إذ هي تقوم بوظائف تأثيرية ذكرت منها وظيفتين هامتين هما الوظيفة التشديدية (fonction d'insistance) ، والوظيفة السحرية (fonction d'incantation) ووظائف نصيّة كأن يكون أسلوب التكرار والتوازي أداة تصل بين أجزاء النص ، أو ناهضاً بوظيفة بنائية معمارية (fonction architectonique) وهذا يحدث عندما تتكرر اللازمة (le refrain) على نحو مخصوص(٣٦)، أو مضطلعاً بدور إيقاعي (Fonction rythmique) لاسيّما في النصوص الشعرية غير المنظومة(٣٧).

هذه هي المستويات الثلاثة التي تمثل " أسلوبية الشعر "، والتي رأت تامين أن المحلل الأسلوبي مدعوّ إلى أن يتوقف عندها ، فينظر في إيقاع القصيدة وأصواتها ، ويلتفت إلى غرابة المعجم وطرافة الصور البلاغية ، ويعرج على مختلف أنواع التكرار الجارية في مستوى الكلمات المفردة ومجموع الكلمات وعلى أنواع التوازي القائمة بين التراكيب والجمل حتى يقف على دلالاتها ، ويظفر بالوظائف التي يمكن أن تضطلع بها .

وإذا لم يكن منطلق تامين في التحليل الأسلوبي للشعر قائماً كما هو شائع على وحدات اللغة ومستوياتها ، حيث يتم البدء بدراسة الأصوات ليقع النظر بعد ذلك في المستوى الصرفي الاشتقاقي فالمستوى التركيبي النحوي فالمستوى البلاغي ، ليتطرّق بعد ذلك إلى الدلالة . فإن ذلك لا يعني أن المؤلفة تهمل البناء اللغوي ودوره في العملية الشعرية ، فتنقض بذلك ما كانت قد أبرمته في التمهيد الذي ذكرت فيه " إن الكلمات والتنظيم اللساني يمثلان القاعدة التي عليها تنهض جميع المقاربات للقصيدة الشعرية "(٣٨). وإنما يرجع إلى أن المدخل عندها إلى التحليل والسبيل إلى الوقوف على أساليب الشعر ، يتم من خلال جملة من المفاهيم تشف عن تصور محدد للأسلوب ، فقبل أن يبحث الأسلوبي في

أبنية اللغة ومستوياتها ، يجب عليه أن يتساءل عمّ سيبحث وماذا سيستخرج ؛ حتى لا يكون عمله شبيهاً بعمل الباحث اللساني لا يتعدّى حدود الوصف . لذلك كان منطلق تامين في التحليل الأسلوبي مفهومين أساسيين ، إليهما ترتد تلك المستويات الثلاثة التي توقفت عندها ، وهما مفهوم التكرار ومفهوم الغرابة اللذين حاولت الدراسة أن تبحث عن تجليّات كل منهما ، في أبنية اللغة وكيفية جريانهما في وحدات الكلام ومختلف الوظائف التي ينهضان بها داخل سياقات محددة ؛ بما يشهد على أن انطلاق المحلل الأسلوبي من المفاهيم ، لا يلغي الإحتكام إلى بنية اللغة والبحث في مستوياتها ، بقدر ما يحدد موضوع البحث ويضبط غاياته ويقيم الحدود واضحة بين عمل اللساني وعمل الأسلوبي[٣٩].

فالانطلاق من مفهوم التكرار مثلاً قد قاد تامين إلى أن تبيّن كيف أنه يتصل بالإيقاع إذ يجري في مستوى المقاطع كما يجري في مستوى الأصوات والكلمات والتراكيب والجمل ؛ بل إن بعض الوجوه البلاغية هي أيضاً عرضة للتكرار[٤٠]. وكذلك اجتهدت تامين وهي تنطلق من مفهوم الغرابة أن ترصد الغرابة في مستوى المعجم ؛ وكذلك في مستوى التراكيب أثناء طرقها للوجوه البلاغية ، إذ هي والكلام للجرجاني "من مقتضيات النّظم وعنها يحدث وبها يكون لأنه لا يتصور أن يدخل شيء منها في الكلام وهي أفراد لم يتوخّ فيما بينها حكم من أحكام النحو "[٤١]. ولا يفوتنا أن نذكّر بأن تامين وهي تعول على هذين المفهومين ، فتعقد عليهما التحليل الأسلوبي ، وتجعل منها بمثابة النَول الذي عليه تنسج خيوط التحليل ، كانت تصدر في ذلك عن موقف يجمع بين فهمين رائجين للأسلوب طالما فرّق الدارسون بينهما ، فهم أول من يرى في الأسلوب عدولاً وانحرافاً ، وفي اللغة الشعرية غرابة واختلافاً ، وفي الشاعر صوتاً متفرداً عن صوت الجماعة " وجناحاً خارجاً عن السرب ". وهو تصوّر حاولت تامين أن تحد من " شططه وغلوائه " فبيّنت أن المسألة في قضية الغرابة ليست خروجاً

واختلافاً بقدر ما هي استعمال مخصوص لإمكانات اللسان . أمّا الفهم الثاني الذي راج عن الأسلوب ؛ والذي تبنّته المؤلفة إلى جانب مفهوم الغرابة ، فهو الذي يرى أصحابه على خلاف الرأي السابق أن الأسلوب ليس كائنا فيما هو " يتيم " غريب " " فريد " ، وإنما الأسلوب جار في ما هو مطرد منتشر. ومثلما عدّلت تامين من التصور الأول ، فإنها قد حاولت أيضاً بما ابدته من ملاحظات وردت مبثوثة ، أن تخفّف من حدة هذا التصور حتى يغدو وجيهاً ، فبيّنت كيف أن وجوه التكرار متنوعة وضروب الإعادة متعددة ، منها ما كان إعادة مطّردة منتظمة ، كما يحدث في الإيقاع العروضي ، ومنها ما كان يحدث على وجه التقريب ومنها ما هو جار بمحض الاتفاق . وكلها إمكانات واردة واحتمالات جائزة للشاعر أن يحقق منها ما كان أنهض على بعث الإيقاع وإحداث التأثير . ولعل هذا أن يسلمنا إلى القول بأن تامين وهي تجمع بين مفهوم التكرار ومفهوم الغرابة وتعدّل من حدة كليهما ، تجنح إلى اعتبار الأسلوب اختياراً ، أو إن شئنا التحرّي إلى جعل مفهوم الاختيار يستوعب مفهوم التكرار ومفهوم الغرابة[٤٢].

إن هذا القسم الذي عرضنا له بشيء من التبسّط لا يسترعي انتباه القارىء المختص بمحتواه ، فالأفكار الواردة فيه لا تضيف كثيراً إلى ما هو موجود في الدراسات الأسلوبية ؛ بل إنها أي تلك الأفكار لا تختلف كثيراً عمّا ورد في كتاب " مدخل إلى تحليل الشعر "، الذي أنجزته المؤلفة رفقة زميلها ج. مولينو . وإنما هو يثير الانتباه لأسباب أخرى يمكن أن نعتبرها من قبيل المزايا والحسنات ، من ذلك أن صاحبته تصدر فيه عن وعي واضح بقضية " تفاعل الأساليب والأجناس ". إذ تنبه إلى أن الأساليب لا تكون مطلقة ، وإنما هي على صلة وثيقة بالأجناس الأدبية التي تستخدم فيها ، والنصوص التي تحل بها منتقضة بذلك على ما كان سائداً إلى فترة غير بعيدة . ذلك أن " اهتمام نقّاد الأدب المتزايد

بمسألة الأجناس لم يواكبه اهتمام بعمل الأساليب في الأجناس ، واهتمام دارسي الأسلوب بالأساليب لم يواكبه اهتمام بأثرها في تحديد الأجناس "(٤٣) كما أن المؤلفة ، وهذه مزية لا تقل قيمة عن المزية السابقة ، قد استطاعت أن تقدّم ، بعد عملية اختيار لا شك أنها كانت ثمرة اطلاع معمّق على رصيد الأسلوبية ، صورة عن كيفية استثمار هذه المعرفة في تحليل النصوص ؛ يحق لنا أن ننعتها بالتكامل والوضوح ، ذلك أن هذه الصورة قد وردت في عبارة مركزة وأسلوب دقيق ، زادتها التحاليل والتطبيقات وضوحاً وجلاء . بما يسوغ لنا أن نقرّ بأن المؤلفة قد وفت بوعدها عندما عقدت العزم وهي توطىء لهذا الكتاب ، على أن تجعله أداة نافعة ييسر استعمالها من لدن الطلبة والأساتذة المهتمين بالأدب .

الهوامش

• – انظر :

- joëlle Gardes - Tamine : " la stylistique " éd. Armand Colin, 1992.

١ – حول تاريخ نشر هذا الكتاب انظر : حمّادي صمود " الوجه والقفا "، الدار التونسية للنشر ١٩٨٨ ، ص . ص ٨٩ – ٩٠ .

٢ – يمكن أن نذكر لنفس الكاتبة :

- " Description syntaxique de sens figuré : la métaphore ", thèse d'état. Paris VII. 1978 . J. Gardes - Tamine et J. Molino - " Introduction à l'analyse de la Poésie " PUF paris. Tome I (vers et figures. 1982), Tome 2, (de la strophe à la construction du poème, 1988):,

- " La grammaire " tome I et II, èd, Armand colin 1988.

- " La rhétorique ", éd. Armand Colin, 1996.

٣ – المصدر المذكور : ص ٥ – ٦ .

٤ – المصدر المذكور ص ٥ .

٥ – نعثر على نصّ رائد في هذا المجال يطرق قضية الأجناس الأدبية طرقاً مبكراً وهو نص الكاتب Larthomas المعنون بمفهوم الأجناس الأدبية " (La notion des genres littéraires) أدرجه صاحبا كتاب الأسلوبية قيرو وب. كوانتز في الفصل الأول المتصل بالقضايا النظرية للأسلوبية وفي

ذلك النص بيّن لارتماس كيف أن الأسالبة لم يعطوا قضية الأجناس الأدبية الأهمية التي تستحق "ولا عكفوا عليها بالدرس بل اكتفى الأوائل منهم مثل Cressot et Morouzeau بأن حدو الأسلوب بأنه الاختيار من الرصيد اللغوي المشترك دون أن يتساءل دارس ما إذا كان الاختيار المقصود رهين اختيار قبلة أي رهين اختيار الجنس الأدبي بالذات": محمد الهادي الطرابلسي : " بحوث في النص الأدبي " الدار العربية للكتاب ، ١٩٨٧ ص ١٨٧ .

٦ – انظر الأسلوبية ص ص ٢٨ – ٣٢ .

٧ – المصدر المذكور : ص ٧ .

٨ – المصدر المذكور ص ٧ وانظر أيضاً صفحة ٢٤ .

٩ – المصدر نفسه ، ص ص ٧ – ٨ . مع التذكير بأن هذه الظاهرة لا تبتعد كثيراً عمّا قيل في نشأة الشعر عند العرب لاسيما ما اتصل بالأراجيز وعلاقتها بحداء الإبل وسنابك الخيل وغيرها من الأفكار الشائعة التي لها بعض أساس من الصحة وبعض كثير هو من رجم الغيب .

١٠ – المصدر المذكور ، ص ٨ .

١١ – المصدر المذكور ص ٩ .

١٢ – يمكن أن نذكر اعتماد الكلمات المتوازنة والتراكيب المتوازية .

١٣ – لعلّ هذا يجعلنا نتساءل هل أن تقطيع الإنسان اللغة إلى وحدات (أسماء – أفعال ...) يوافق نظام العروض وتقسيم البحور إلى تفعيلات أو مقاطع أي هل إن النظام العروضي نظام غريب عن اللغة أم إنه قد قُدَّ منها وانبثق من رحمها ؟ والغريب أن الشعراء خاصة الذين سبقوا وضع العروض كانوا يجهلون البحور والأوزان ومع ذلك فإنهم إذا ما قالوا شعراً أجروه عليها واهتدوا إليها بالفطرة والسليقة . فالعروض ليس هو الذي أوجد الشعر وإنما تعاطي الشعر وممارسته هو الذي أفرز نظام العروض في مرحلة لاحقة ولعل هذه الحقيقة هي التي ألجأت النقد إلى الاعتراف بصعوبة تحقق الشكل النظري للبحور فقلما تصادف البحور الخليلية مثلاً صافية خالية من عيوب الوزن والقافية لذلك فقد أقرّوا للشعراء جملة من الرخص أباحوها لهم حتى يوسّعوا من رحمة الشعر ولا يضيقوا الخناق على قائليه فكانت الزّحافات والعلل وتنوين غير المنون وغير ذلك مما يدخل في ضرائر الشعر ومكروهاته التي يستحسن تركها ولا يعاقب على إتيانها وكان التضمين أيضاً لصعوبة تحقق المطابقة بين الوحدات اللغوية والوحدات العروضية من جهة وبين الجمل النحوية والجمل العروضية من جهة ثانية . في خصوص التضمين يمكن العودة إلى : جون كوهين " بنية اللغة الشعرية " ترجمة محمد الولي ومحمد العمري دار طوبقال للنشر المغرب ١٩٨٦ ، الفصل الثاني " المستوى الصوتي " النظم ص. ص ٥١ – ٩٩ . وانظر أيضاً : جمال الدين بن الشيخ : " الشعرية العربية " (La poétique arabe) منشورات غاليمار ، باريس ١٩٨٩ . الفصل السابع " البيت وحدة الخطاب الشعري ص. ص ١٤٧ – ١٦٣) . كما تحسن العودة إلى " مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم " منشورات كلية الآداب منوبة تونس ١٩٩٤ . وتحديداً إلى كلمة عميد الكلية محمد الهادي الطرابلسي التي يدرس فيها أبياتاً شعرية منسوبة إلى عمر بن ربيعة تقوم كلها على التضمين .

١٤ – انظر : " Essais de linguistique générale ". éd De Minuit, 1963. p. 233 .

١٥ – لعل أصدق من عبّر عن هوس الشعراء في إحكام عقد الصلة بين الصوت والمعنى هو بول فاليري حين قال :

" Le poéme, hisitation prolongée entre le son et le sens " cité dans : Essai de linguistique générale; p : 233.

ويزيد جاكبسون هذه الفكرة أيضاً فيقول :

" La poéme, n`est pas le seul domaine ou le symbolisme des sons fasse sentir ses effets, mais c`est une province où le lien entre son et sens de latent, devient patent et se manifeste de la maniére la plus palpable et la plus intense " ibid. p. 241.

١٦ – المصدر المذكور ص ١٥ .

١٧ – المصدر المذكور ص ١٥ .

١٨ – المصدر المذكور ص ١٦ .

١٩ – انظر تحليل المؤلفة لقصيدة رامبو (Rimbaud) ص. ص ٣٥ – ٤٠ .

٢٠ – المصدر المذكور ص. ص ١٢١ – ١٢٢ وفي هاتين الصفحتين تبيّن المؤلفة مختلف السّبل التي يجب اتباعها في دراسة الكلمة .

٢١ – المصدر المذكور ص ١٩ .

٢٢ – المصدر المذكور ص ١٩ .

٢٣ – المصدر المذكور ص ٢٠ .

٢٤ – تقول تامين :

" Ce n`est donc pas la ressemblance qui, en pareil cas, autorise la figure mais la figure que l`impose ":, la stylistique, p. 20.

٢٥ – المصدر المذكور ص ٢١ . يمكن العودة في هذا الشأن إلى :

" A. M. Chenoufi : la métaphore dans A la recherche du temps perdu ", publication de la faculté des lettres de la manouba, Tunis 1994.

انظر تحديداً مقدمة هذا الكتاب إذ فيهـا تستعرض الدّارسة مختلف مقاربات الاستعارة ومن بينها المقاربة التركيبيّة .

٢٦ – المصدر المذكور ص ٢١ .

٢٧ – المصدر المذكور ص ٢١ .

٢٨ – المصدر المذكور ص ٥٢ .

٢٩ – المصدر المذكور ص ٢٢ .

٣٠ – المصدر المذكور ص ٢٢ .

٣١ – المصدر المذكور ص ٢٦ .

٣٢ – المصدر المذكور ص ٢٦ .

٣٣ – المصدر المذكور ص ٢٦ .

٣٤ – المصدر المذكور ص ٢٦ .

٣٥ – المصدر المذكور ص ٢٧ .

٣٦ – انظر تحليل المؤلفة لقصيدة دازنوس (Desnos) : " J'ai tant rêvé de toi " بالصفحات ٤٠ – ٤٥ .

٣٧ – لم تتبسط تامين كثيراً في أسلوبي التكرار والتوازي تفادياً لإعادة مـا ورد في كتابهـا (بالإشتراك مع ج. مولينو) " مدخل إلى تحليل الشعر " انظر الصفحات ١٩٢ – ٢٣٤ من هذا الكتاب .

٣٨ – الأسلوبية ص ٧ .

٣٩ – هذا ما نبّه إليه محمد الهادي الطرابلسي حين قـال : " مـن الثوابت المنهجيـة فيـه الإنطـلاق فـي بنائه من الظاهرة اللغوية خاصة ومختلف مواد البناء والأداء في الكلام وتركيز النظر على كيفيات التعبير المعربة عن صور الشعور والتفكير سواء مـا تعلق بـالمفردة والتركيب وبـالصوت والمعنى وبالصيغة والدلالة والحركة والصورة وبنوع النص وشكله وبجنس الكتابة وغرضهـا ... يكـون الاعتماد في ذلك على الظواهر الموظفة توظيفاً جديـداً لا على الظواهر المستعملة استعمالاً عاديـاً طبق أوضاع اللغة وتقاليد الكتابة والمألوف من قواعد التواصل " تحاليل أسلوبية دار الجنوب للنشر تونس ١٩٩٢ ص : ٩ .

٤٠ – انظر " الأسلوبية " ص ٢١ .

٤١ – دلائل الإعجاز : " تحقيق محمد شاكر ، القاهرة ١٩٨٤ ص ص ٣٠٠ – ٢٩٩ .

٤٢ – هناك من يرى على خلاف هذا الرأي أن العدول / الغرابـة هـو الـذي يستوعب مفهـوم الإختيـار ومفهوم التكرار يقول عبدالله صولة : " فالأسلوب عند بعضهم ليس عدولاً رائعاً هو إطنـاب وترديـد أو هو اختيار وتحقيق معيّن من بين احتمـالات شتى تتيحها لنا اللغـة وتضعها على نمتنا في شـكل " قائمة أبدال ". غير أن مفهومي " الإطناب والاختيار هذين يظلان على صلة متينـة بمفهـوم العدول وإن كان جلباً للطعن عليه ونقده بواسطتهما ". " مفهوم العدول في الدراسات الأسلوبية المعـاصرة " المجلة العربية للثقافة العدد ٣٢ مارس (آذار) ١٩٩٧ ص ١٤٧ .

٤٣ – محمد الهادي الطرابلسي : " بحوث في النص الأدبي " ص ٢٠٦ .

* * *

«مرايا محمود درويش»

في هي أغنية و.. ورد أقل

علي الشرع

إن شعر محمود درويش ، ابتداء من منتصف الثمانينات غدا يحفل بتوظيف المرآة قالباً شعرياً ثرياً يودعه خلجات نفسه المنطوية على قدر كبير من العمق والتعقيد والغموض . فكل قصيدة من شعر هذه المرحلة تكاد لا تخلو من توظيف المرآة أو توظيف ما يلازمها من دلالات فكرية أو رقاع تصويرية أو اقترانات لغوية . ومما لا شك فيه أن توظيف المرآة هو واحد من الأسباب الرئيسية التي تحول بين المتلقي والتمثل الكلي أو الدقيق لشعر درويش في هذه المرحلة . وإذا كنت لا أرغب في استباق الأمور في الحديث عن الدلالات الفكرية والفنية المرافقة توظيف المرآة في شعر درويش فإني أكتفي هنا بإيراد الفقرة الشعرية التالية التي يستشف من خلالها إحساس المبدع والمتلقي على السواء ، بالغموض الذي تنطوي عليه دلالة المرآة أو حالة التمرئي . قال درويش في قصيدة " شتاء ريتا " من ديوان " أحد عشر كوكباً " :

البحر خلف الباب ، والصحراء خلف البحر ، قبّلني على

شفتي – قالت . قلت : يا ريتا : أأرحل من جديد

مادام لي عنب وذاكرة ، وتتركني الفصول

بين الإشارة والعبارة هاجساً ؟

ماذا تقول ؟

لا شيء يا ريتا ، أقلّد فارساً في أغنية

عن لعنة الحب المحاصر بالمرايا ...

عنّي ؟

وعن حلمين فوق وسادة يتقاطعان ويهربان ، فواحد

يستلّ سكيناً ، وآخر يودع الناي الوصايا

لا أدرك المعنى ، تقول

ولا أنا : لغتي شظايا

كغياب امرأة عن المعنى ، وتنتحر الخيول

فهذا النموذج من ديوان " أحد عشر كوكباً " (١٩٩٢) يمثل مرحلة متأخرة نسبياً في توظيف درويش لمصطلح المرايا وما يرافق ذلك من غموض يصل إلى درجة التعتيم في الدلالة . وأفق هذا النصّ الشعري يمتدّ في ما يشبه التيه والدوران اللامتناهي ؛ فالبحر خلف الباب والصحراء خلف البحر ، وما بين حدود هذا التيه يتردد درويش (أو صوت النص الشعري) في منح قبلة لريتا ، وذلك خوفاً من التورط في مرحلة جديدة من الرحيل والسفر في عالم التيه والدوران ، أو في عالم اللغة (الإشارة والعبارة) حيث اللغة الشاهد الوحيد الحافظ لهوية من يتورط في تجربة الرحيل والسفر .

إن صوت النص الشعري هنا يتردد في دخول مقتضيات القبلة خشية الدخول في " لعنة الحب المحاصر بالمرايا ".

وكما قلت قبل قليل : إن هذا النص الشعري يمثّل مرحلة متأخرة نسبياً في تعامل درويش مع المرايا والتمرئي ، وبالتالي فإن هذا النصّ يقدّم باختزال شديد مضامين التحول والدوران ، وقبل هذا النصّ يجد قرّاء درويش مستويات مختلفة من الدلالات لمصطلح المرايا أو حالة الترمئي ، في عدد كبير من قصائده أو أعماله الشعرية ابتداء من " هي أغنية " (١٩٨٦) وورد أقل (١٩٨٦) ، وأرى ما أريد (١٩٩٠) وأحد

عشر كوكباً (١٩٩٢) . ولغاية الاستشهاد المتسرع فقط أسوق الآن بعض الفقرات أو التعبيرات الشعرية المشتملة على مصطلح المرايا أو حالة التمرئي ، وهي الفقرات التي تستدعي التحليل في سياقات نصية أوسع . ففي قصيدة " يكتب الراوي / يموت " من ديوان " هي أغنية " يقول درويش[١]:

ليس لي وجه على مرآة هذا الوقت

ويقول في قصيدة " القطار " الأخير من ديوان " ورد أقل "[٢]:

... وما من أحد

يستطيع الرجوع إلى ما تراجع من نرجس في مرايا الظلام

ويقول في قصيدة " مأساة النرجس / ملهاة الفضة " من ديوان أرى ما أريد "[٣]:

عادوا من آخر النفق الطويل إلى مراياهم

ويقول في قصيدة " حجر كنعاني في البحر الميت " من ديوان أحد عشر كوكباً[٤]:

قلت : قصيدتي

حجر يطير إلى أبي حجلا . أتعلم يا أبي

ما حلّ بي ؟ لا باب يغلقه على البحر ، ولا

مرآة أكسرها لينتشر الطريق حصى ... أمامي

أو زبد

ويرد قوله التالي في قصيدة " كن لجيتارتي وتراً أيُّها الماء " من ديوان أحد عشر كوكباً[٥]:

كن لجيتارتي وتراً أيها الماء ...

... من الصعب أن أتذكر وجهي

في المرايا . فكن أنت ذاكرتي كي أرى ما فقدت

إنّ هذه النصوص التي ذكرتها هي مجرد أمثلة قليلة من توظيف درويش لمصطلح المرآة ، وهي أمثلة دالة على وجود ظاهرة شعرية كبيرة في شعر محمود درويش ، تستحق التأمل والدراسة .

وقبل المضي في تتبع ملامح هذه الظاهرة الشعرية وتطورها في شعر درويش أريد أن أنوّه أن درويش لم يكن أول شاعر عربي معاصر يلج عالم المرايا أو يجد نفسه في حالة التمرئي . فظاهرة المرايا مألوفة في الشعر العربي المعاصر من فترة الستينيات ، وأشير هنا بشكل واضح إلى أدونيس في عملية الشعريين : كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل ، (١٩٦٥) والمسرح والمرايا (١٩٦٨) . ومن جهتي ، شغلت في بحث هذه الظاهرة ضمن دراسة موسعة ، ووجدت نفسي أكتب الخاطرة التالية حول قصيدة " كيمياء النرجس " التي نشرها أدونيس في المسرح والمرايا[٩]:

" المرآة في هذا السياق قد تعني الشكل الذي يتجلى من خلاله الكائن أو الموجود لحظة زمنية ما ، وفي إطار مكاني ما ، وضمن الأحوال الناشئة عن هذين الإطارين . فعلى سبيل المثال / إن مرآتي الآن هي هذا الشكل الذي أبدو من خلاله الآن في الإطار المكاني الحالي ، وبعد وقت ما ، لنقل بعد موتي ، فإنّ المادة والعلائق التي تؤلف كياني ، ستأخذ شكلاً جديداً أو صورة جديدة ، أو مرآة جديدة . وهكذا فإنّ لنا شكلات أو مرآيا لا تنتهي .. وكلها تتلبسنا وتحاصرنا . ومما يزيد من مرارنا إحساسنا بأنّنا نعي دائماً حركة هذا التشكل ".

وبعد فترة اكتشفت ، من خلال مواصلة البحث في هذه الظاهرة،

أن مرايا أدونيس بهذا المفهوم لها أصولها الأدبية والفكرية والجمالية والأسطورية . وقد اضطررت حينها لتتبع هذه الظاهرة من خلال دراسة مقارنة بين أدونيس وريكله في عمليه الشعريين : أغاني لأورفيوس ومراثي دوينو ، وتبينت آنذاك الصلة الوثيقة بين أدونيس وتقاليد أدب المرايا وفكره(٧).

وما أريد أن أقوله في هذا الاستطراد هو أنني شعرت ، وانا أقرأ قصائد درويش الحافلة بظاهرة المرآة أو التمرئي ، أن حالة التفكير الشعري شأنها شأن أي ظاهرة فكرية ، تنطوي على منطق خاص قد يقود في المحصلة الأخيرة إلى نتائج متماثلة . إنني أقول ذلك وأنا أعي الفروق الفردية بين الشعراء ، وأعي مدى الاختلاف الناتج عن اللمسات الشخصية لكل شاعر اضطر ، أو وصلت به حالة التفكير الشعري ، إلى مرحلة المرآة أو التمرئي .

إن ارتباط مرايا درويش بحالة الإحساس بالتحول والتنقل في عالم الأشكال والصور ارتباط واضح ، وهو الكفيل بفتح آفاق النص الفكرية والجمالية على السواء . ولعل من أبرز النصوص الشعرية المسعفة للمتلقي في تلمّس البدايات الأولى لظاهرة المرايا في شعر درويش ، المقاطع التالية من " آن للشاعر أن يقتل نفسه ، من ديوان " هي أغنية "، وذلك لما في هذه المقاطع من تعبير شبه مباشر عن إحساس صوت النص الشعري باستمرارية التحول في عالم الصور والأشكال ، ولما فيها أيضاً من إحساس بالامتعاض من ضيق الحيلة في النفاذ بعيداً عن دائرة التحول والتنقل في الصور ، يقول درويش(٨):

آن للشاعر أن يقتل نفسه

لا لشيء ، بل لكي يقتل نفسه

...

· كل شيء صورة فيه . أنا مرآته

كل موت صورة ، كل جسد

صورة . كل رحيل صورة . كل بلد

صورة . قلت : كفى متنا تماماً ، أين إنسانيتي ؟ أين أنا ؟

قال : لا صورة إلا للصور

لقد وردت هذه المقاطع الشعرية ضمن حوار بين صوتين : صوت الشاعر وصوت الإنسان العادي ، باعتباره كائناً بيولوجياً كأي كائن آخر في الوجود ، ولقد جعل درويش الإنسان العادي يراقب تصورات الشاعر أو نظرته للوجود ، وكانت حصيلة المراقبة هذا القول :

آن للشاعر أن يقتل نفسه

فالشاعر من منظور الإنسان العادي يطوف في دورانه الخاص ويتصور الأشياء من منظوره الخاص ، وينسى البعد الإنساني العادي باعتبار الإنسان كائناً كبقية الكائنات ... يقول درويش :

من ثلاثين سنة

يكتب الشعر وينسا ني . وقعنا على جميع الأحصنة

ووجدنا الملح في حبة قمح ، وهو ينساني ، خسرنا الأمنة

وهو ينساني . أنا الآخر فيه

وبمنظور الإنسان العادي فإن الأشياء تبدو للشاعر صوراً أو أشكالاً ، والصور والأشكال تتابع دون مراعاة للواقعة الإنسانية كحدث وكيان بيولوجي .

إن الحياة بمنظور الشاعر تنقل دائم بين حركتي الهدم والبناء ،

بين الموت والحلم ، بين الإحساس والضياع والتشبث بالبقاء عن طريق اللغة :

من ثلاثين شتاء

يكتب الشعر ويبني عالماً ينهار حوله

يجمع الأشلاء كي يرسم عصفوراً وبابا للفضاء

كلما انهار جدار حولنا شاد بيوتا في اللغة

كلما ضاق بنا البرّ بنى الجنة ، وامتدّ بجمله

من ثلا ثين شتاء ، وهو يحيا خارجي

إن الشاعر محصور بعالم صوره : " يكتب شعراً ولا يحيا ولا يعشق إلا صورة ". ومن هنا يأتي الامتعاض من هذا الوهم وتأتي الرغبة في الموت ليكون مثل بقية الكائنات الأخرى ليستريح في عالم الموت :

آن للشاعر أن يخرج مني للأبد

ليس قلبي من ورق

آن لي أن أفترق

عن مراياي وعن شعب الورق

آن للنحلة أن تخرج من وردتها نحو الشفق

آن للوردة أن تخرج من شوكتها كي تحترق

آن للشوكة أن تدخل قلبي كله

كي ارى قلبي ، وكي أسمع قلبي ، وأحسه

آن للشاعر أن يقتل نفسه

إن نص " آن للشاعر أن يقتل نفسه " يضع متلقي شعر درويش إزاء ظاهرة المرايا وكل ما يلازم المرايا من تصورات فكرية وأخيلة واقترانات لغوية . إن المرايا هي الرؤيا الشعرية لكيان الحياة المتحول ، أو هي رؤية الشاعر لهذا الكتمان المتحول . فالحياة دوران وكل واحد يحاول أن يحفظ حركة دورانه في مرآة ، وحضور الإنسان في هذا الدوران لا يزيد عن كونه يتلهّى ببناء العالم وهدمه ، ينهض الإنسان من عالم الأشلاء إلى تساميات الحلم ليطرق أبواب الفضاء ، والشاعر يعمد إلى تسجيل مراياه وتوثيقها عن طريق اللغة ، لكن الشاعر وهو يفعل ذلك يحس أنه محصور بعالم المرايا والأشكال وبالتالي فهو محصور بدائرة ذاته ، وفي إطار حركته الخاصة :

من ثلاثين خريفاً

يكتب الشعر ولا يحيا ولا يعشق إلا صورة

يدخل السجن فلا يبصر إلا قمره

ولعل ما هو أقسى من ذلك هو أنه يولّد من ذاته الصورة التي يعشق والمرأة التي يحب وكأنه يبتدع رغباته ويجسّدها من وحي انحصاره في دائرة حركته الخاصة :

من فكرة في صورة في سلّم الإيقاع تأ تي المرأة المنتظرة

إن هذه الرؤية الشعرية للوجود تعمم على بقية حركة الآخرين . فوجود الآخرين لا يخرج عن مقتضيات حركة الدوران وتشكيل المرايا . وكل ذلك يجري ضمن طقوسية الموت والحياة . يقول درويش في قصيدة " في آخر الاشياء " من ديوان هي أغنية[٩]:

لم تبق للموتى سوى الحجج الأخيرة ، لا مكان لنا هنا

لنطيل جلستنا أمام البحر ، فلنفتح طريقاً للزهور

ولأرجل الأطفال كي يتعلموا المشي السريع إلى القبول

كبرت تجاربنا وضاق كلامنا

فلننطفىء

ولنختبىء

في سيرة الأسلاف والسفر المؤدي للسفر

هذا هو إحساس صوت النص الشعري إزاء طبيعة الإنسان المرهنة بالموت ، والموت نفسه مرحلة في دوردة انبعاث كائنات أخرة محكومة بدورها بالموت ، والموت أمنية أو رغبة تلح على الإنسان حيثما يشعر بالضجر والرغبة في الصمت وحيث لم يعد هناك ما يقال وحيث يتبيّن الإنسان أن حركته في الوجود هي سفر يسوق إلى سفر .

ومن وحي هذه التصورات غدت حركة الإنسان محصورة بين صرخة الولادة وبرودة الحجر . وهكذا يدخل الحجر مصطلحاً مرافقاً لظاهرة المرايا باعتباره أحد تشكلات الكائن أو مراياه في حركة الدوران. يقول درويش في قصيدة " فانتازيا الناي " من ديوان " هي أغنية "(١٠):

... ولا أريد السنة

سنة الوفاة سوى التفاتي نحو وجهي في حجر

حجر رآني خارجاً من كم أمي مازجاً دمي بدمعتها

فوقعت من سنة على سنة

ما تقع أغنيتي ؟

وفي القصيدة نفسها يقول :

يا ناي فاثقب في الصخور طريقنا

وإذ تراود صوت النص الشعري الرغبة في أن يفلت من حلقات الدوران فإنّه يشعر باستحالة تحقيق هذه الرغبة ، فهي مجرد جزئية أو ملمح في عجلة الدوران أو في حركة التمرئي ، وبالتالي فهو لا يقوى على أن يمتلك المرآة ، ولعل أقصى ما يحظى به هو القدرة على فقدان الذاكرة ، أو التمتع بفضيلة النسيان ... وفقدانه الذاكرة يشبه بفقدان القمح لذاكرته ، وهو يتجدد أبداً بين النمور والبياس . وصوت النص الشعري إذ يحظى بنعمة فقدان الذاكرة فإنّه لا يقوى على الزعم بأنه يشكل حلقات الزمن أو أنه يصنع التاريخ .. فهو مجرد لمحة جزئية مما يعرضه الزمن ... ودورانه في عالم المرايا أو التشكلات لصيق بعالم التراب أو الأرض . يقول درويش في قصيدة " يكتب الراوي / يموت " من ديوان " هي أغنية "(١١):

ليس لي وجه على مرآة هذا الوقت

وجهي كبيوت الفقراء

يشرب النسيان من ذاكرة القمح

مدن تأتي وتمضي ... ساعة الحائط للعرض

وللأرض أنا ...

وعندما يتأمل صوت النص الشعري حركته في عالم التشكل أو المرايا فإنه يرى ذاته تمضي من نقطة إلى نقطة في طول زنزانة ، أو بين جدار وجدار ، وإن تباعدت آفاق الزنزانة لتمتدّ بين الظل والضوء أو بلغة أخرى بين محطة الحجر ومرحلة الانبثاق الحيوي ، وربما التسامي في شفافية الضوء . يقول درويش في قصيدة " يكتب الراوي / يموت "(١٢):

مدن تأتي وتمضي . هذه زنزانتي

بين حوار الضوء والظل

جدار وجدار

إن وجهي واحد .. والموت واحد

مدن تأتي ... وظل يتمدد

...

إن طواف درويش في الأشكال والظهورات (وتجلياته في المرايا) يذكرنا بطواف أدونيس في كثير من قصائده ، كما يذكرنا بلغة البياتي وتحولاته . ولعل المقطع الثاني من قصيدة يكتب الراوي / يموت، يمثل إحساس درويش بالطواف الواسع والضيق في آن ؛ فالمسافات شاسعة جداً ولكنها متعانقة ، والبشر الطائفون بين الحضور والغياب يتلاقون بشكل عناق أو قصيدة ، أي بشكل التناسل أو اللغة ... ومع اتساع حركة الطواف يظل الجوهر الحي للكائن واحداً ؛ فمن شظايا الجسد يتولّد الجسد ، وتتعلق الأبعاد والمسافات ؛ وكأنها انتقال من لحظة إلى لحظة ، يقول درويش[١٣]:

ليس لي وجه على هذا الفراق

الشظايا جسدي

والمسافات عناق

آه لو يبتعد الموتى عن الموت قليلاً

لأراهم في تفاصيل الأمل

آه لو أسحب مني جثتي

لأرى الفارق ما بين الصدى والصوت

والفكرة في بؤس العمل

كل شيء قابل للاحتراق

في احتمالات الكتابة

كل شيء في يد الراوي أو الشاعر

شعر وعناق

وإذ يتعالى صوت النص الشعري ليرى ما يجري في حركة الطواف ؛ يتبيّن أنه إزاء إيقاع رخيم مشكل من عجينة عناصر الحياة الأساسية . فالحركة الإيقاعية تتمثل في إراقة دم الضحايا / الصور / وإعادة تجدد الصور بفعل الماء ... وبين إراقة دم الضحايا / الصور / وسحر الماء تتشكل خصوصية الإنسان بعواطفه وقيمه وجمالياته ، ويغلّف كل هذه الحركة الإيقاعية القاسية عالم اللغو ، حيث اللغة هي الوسيلة السحرية التي يستطيع الكائن الحي ، أو الجوهر الحي في الكائن البشري ، من خلالها أن يختزن ذاته أو أبعاده الذاتية في أثناء اجتيازه سديمية الطواف ، يقول درويش في " يكتب الراوي / يموت "[١٤]:

الضحايا صورة

والدم إيقاع القصيدة

واندلاع الفجر في الغابة

والماء الطليعي

وعطر البرتقال الرحب

والموت دفاعاً عن عقيدة

وإزاء هذه الحركة الإيقاعية الحتمية الطابع لا تسمع صرخة الإنسان وهو يتساءل عن خصوصيته أو إرادته الخاصة ، يقول درويش في " يكتب الراوي / يموت " :

يا إلهي أين إنسانيتي

يا إلهي كيف أنجو من مهارات اللغة

إنّ هذه التصورات التي نلاحظها لدى درويش تتكرر بشكل ملفت للإنتباه . ويلجأ درويش أحياناً إلى مزيد من الوضوح في التأكيد على هذه التصورات . ففي قصيدة بعنوان : اسميك نرجسة حول قلبي ، مهداة إلى سميح القاسم ، يعود درويش ليؤكد تصوراته إزاء حركة الدوران في المرايا ، ويوظف في هذه القصيدة أسطورة تموز وإن جاء السياق الظاهري في النص وكأنه حديث عن حزيران وتموز باعتبارهما علامات دالة على الزمن . وكما فعل مراراً يعمد درويش إلى الإشارة إلى اللغة واصفاً إياها بالهدية - أي هدية تموز - ، ونحن نفهم هدية اللغة هنا كما فهمناها في نصوص أخرى ؛ فاللغة هي الشيء الباقي من حركة طواف الجوهر الحي في الكائن البشري ؛ الجوهر الحي الذي رحل للمرة الأولى والثانية والثالثة .. أو الرحلة التي لا تحمل رقماً[١٥]:

حلمت كما كنت تحلم ، أن حزيران أقسى الشهور

وإن الكلام الذي يتكرر فينا لكي نتبعه

هو الكارثة

وأن الطريق المعاكس أقرب مني لي ، وأقرب منك إليك

وإن لحريتي رمز تموز الزوبعة

حلمت فطرت لأرض ثانية في الجذور

وغبت لأحضر كل هدايا اللغة

إليك

وكدت أعود قبيل انبثاق الفراق

ولكن حادثة الوهم تمت وتم احتراق

وعلى شارع عج بالحالمين

وبالرحلة الثالثة

إن مجموعة النصوص المقتبسة في الصفحات السابقة ، وكلها من ديوان " هي أغنية " تؤكد استحواذ قالب الدوران والتحول في الأشكال على صوت النص الشعري لدى درويش ، كما تؤكد هذه النصوص معنى مصطلح المرايا في إطار التحول والدوران . وقد لوحظ أنّ هناك مفردات وصوراً وتعبيرات شعرية تتكرر وكأنها اقترانات لازمة لظاهرة المرايا . ففي النصوص المقتبسة نجد إلحاحاً من درويش على ذكر كلمات مثل : صورة ، حلم ، حجر ، صخر ، ضوء ، ظل ، جمار ، وقت ، جسد .. كما نجد إلحاحا على تظيف المرآة باعتبارها الشكل أو الصورة التي تختزن مرحلة من مراحل التحول . ويلاحظ أيضاً أن درويش يوظف مفهوم الموت أو القتل للانتقال من تحول إلى آخر ، كما أنه يوظف " الماء " باعتبار الماء عنصراً أساسياً في عودة الجوهر في الكائن الحي لدخول حركة الدوران أو الطواف من جديد . وقد لاحظنا كذلك أن درويش يوظف مصطلح الإيقاع باعتباره الكيفية الدالة على نمطية التحول ... وبالإضافة إلى ذلك كله يوظف درويش : اللغة أو الشعر أو القصيدة كمصطلحات مترادفة دالة على الفعالية الذاتية للجوهر الحي في الكائن المتحول ؛ فاللغة أو القصيدة هما وسيلة الكائن المتحول في رصد نوازعه البشرية قبل أن يمضي جزئية في عجلة الطواف . والملاحظة الأخيرة على النصوص الشعرية المقتبسة من ديوان " هي أغنية " هي أن صوت النص الشعر يبدو واعياً حركة الدوران وكأنّها مسلمة .. ومع هذا فإنّه يبدي امتعاضه من هذه الحركة ، الأمر الذي يفسر تكرار عبارة : أين إنسانيتي ، في عدد من القصائد .

لم يمل درويش من استخدام قالب الدوران ، أو ظاهرة المرايا ، وسيلة لبناء نصه الشعري أو وسيلة لتشكيل أخيلته وتوليد أفكاره ومضامينه ، فقد وظف درويش بإلحاح قالب التحول والمرايا في عدد من قصائده في ديوان " ورد أقل .. (١٩٨٦) . ولعل الفقرة التالية من قصيدة " هنا تنتهي رحلة الطير " مثال واضح على حكاية التحول والدوران من حيث كونها فكرياً وفنياً على السواء[١٦]:

هنا تنتهي رحلة الطير ، رحلتنا ، رحلة الكلمات

ومن بعدنا أفق للطيور الجديدة ...

ومن بعدنا سوف ينمو النبات

على طريق لم يطأها سوانا ، على طرق دشنتها خطانا العنيدة

هنا سوف تحفر فوق الصخور الأخيرة : تحيا الحياة

ونسقط فينا ، ومن بعدنا أفق للطيور الجديدة .

وما يضيفه درويش في هذا النص هو كلمة الطير أو الطيور ، ولعله واضح جداً أن الطير أو الطيران من مستلزمات الحركة والتحول واقتران من اقترانات ظاهرة المرايا ، باعتبار الطير أو الطيران رمزاً دالاً على التحليق والسمو ... والتحليل والسمو كما هو واضح في النص جاء في سياق التحول ومرحلة أخيرة من مراحل التحول أو مرحلة علوية الطابع من مراحل التحول . ونجد في قصيدة "وداعاً لما سوف يأتي" من ديوان ورد أقل مضموناً جديداً مضافاً للمضامين المرافقة لقالب التحوّل . وهذا المضمون هو : إحساس صوت النص الشعري بالمعرفة السابقة بما سيأتي ، وهذا الإحساس جاء نتيجة لخبرة صوت النص الشعري بالدورات السابقة أو التشكلات السابقة . والفقرة الشعرية التالية من هذه القصيدة تبرز هذا المضمون الجديد كما تصور معنى التحول .. من

خلال الحركة ما بين السراديب (الحضور في العالم الأرضي / الحجر) والمئذنة وما توحيه من معنى السمو والارتفاع[١٧]:

وداعاً لما سوف ياتي به الوقت بعد قليل .. وداعاً

وداعاً لما سوف تأتي به الأمكنة

...

أأسرق عمري لأحيا به دقائق أخرى ، دقائق أخرى بين السراديب والمئذنة

لأعرف ما كنت أعرف ؟ اني رأيت ... رأيت الوداعا

والمضمون نفسه نجده في قصيدة " قريباً من السور " حيث يؤكد درويش حالة التحول والظهور المتجدد بأسلوبية تذكرنا بأفكار أبي العلاء المعري الخاصة بتراكم المدافن والقبور . ومع هذا الارتباط مع أبي العلاء فإن درويش يبدو عن العدمية أو الفناء الذي يلاحظ لدى أبي العلاء[١٨]:

قريباً من السور سور المدينة ، أمنع نفسي من الاعتراف

بأني رأيت الذين سيأتون بعد قليل ، سيأتون بعد قليل

ويبنون أسوارهم حول سور قديم يحيط بسور قديم

وإني رأيت الذين مضوا من هنا ، ومضوا من هنا بعدما

بنوا سورهم حول سورٍ قديم يحيط بسور قديم

قريباً من السور ، أرسم سلسلة من نجوم ، ودائرة من نجوم

وأبحث عن حاضر كان ، أو حاضر كان ، أو حاضر سيكون:

أفي وسعنا أن نكون هنا .. الآن ، في وسعنا أن نكون

ونبني أسوارنا ههنا .. ههنا حول سور قديم

سألت القصيدة ، فاغرورقت بالغيوم

إنّ الجوهر الحي في الكائن المتحول في هذا النص يدرك بأنه يقيم بناءه على أشلاء الآخرين .. ومع ذلك فإنه لا يعترف إلا بذاته وبزمنه الخاص (الحاضر) وبحلمه فقط ؛ (قريباً من السور أرسم سلسلة من نجوم) . وعندما يسأل صوت النص الشعري القصيدة (أو اللغة) الخازنة لتجارب الذين مرّوا من هنا وغدوا مادة لتشكيل أو بناء من سيمر من هنا ، فإنها لا تجيبه إلا بالبكاء (الغيوم) ؛ اعترافاً منها بحال الذين مرّوا من هنا وغدوا مادة لتشكيل أو بناء سيمر من هنا .؟

إنّ صوت النص الشعري يبدي في قصائد ورد أقل ، نوعاً من روح الإصرار على دخول دائرة التحول ، أو دخول المرايا ، وهذا ما نلاحظه في قصيدة "لديني ... لديني لأعرف" ، يقول درويش[19]:

لديني لأعرف في أي أرض أموت وفي أي أرض سأبعث حياً

لديني لأشرب منك حليب البلاد ، وأبقى صبياً على ساعديك وأبقى صبياً

لكن صوت النص الشعري ، على الرغم من هذه الرغبة في الطواف في دوران الأشكال أو المرايا ، يبدو أكثر تشاؤماً وأقرب إلى الشك وعدم الثقة بوظيفة اللغة وسيلة لحفظ خصوصيته أو تاريخه الخاص . وهذه المعاني نلاحظها في قصيدة " القطار الأخير " يقول درويش في هذه القصيدة[20]:

القطار الأخير توقف عند الرصيف الأخير وما من أحد

يستطيع الرجوع إلى ما تراجع من نرجس في الظلام

فلا أحد يقوى على الرجوع إلى ما كانت عليه ذاته ، وهو المعنى المستفاد من كلمة نرجس الدالة على الذات . أما اللغة ، وهي مخزن الذات وخصوصية الذات ، فإنها لا تقوى على البقاء ، وشأنها ليس أكثر من شأن الزبد الذي يذهب جفاء . وهذا المعنى يرد في قول درويش التالي من القصيدة نفسها :

لا تستطيع القصيدة أكثر مما استطاع الزبد

إن الشك بإمكانية عودة الكائن نفسه في حركة الدوران يبدو ماثلاً أيضاً في قصيدة " تضيق بنا الأرض ". فمع إن الدوران في التحول أمر مرغوب فيه ، على قسوته ، إلا أن الشكوك تراود صوت النص الشعري في إمكانية حدوثه . يقول درويش في هذه القصيدة[٢١]:

تضيق بنا الأرض في الممر الأخير ، فنخلع أعضاءنا كي نمر

وتعصرنا الأرض . يا ليتنا قمحها كي نموت ونحيا ، ويا ليتها أمّنا

لترحمنا أمّنا . ليتنا صور للصخور التي سوف يحملها حلمنا

مرايا .

إنّ الصلة بينة بين معاني قصيدة " تضيق بنا الأرض " وقصيدة " القطار الأخير "، فكلا القصيدتين تؤكد على شكوك صوت النص الشعري في إمكانية العودة في إطار الدوران . ومع ذلك فإنّ قصيدة " تضيق بنا الأرض " تنقل أمنيات صوت النص الشعري في أن يكون التجدد في الدوران حقيقة حتى ولو كان هذا التجدد على شكل دورة

القمح أو على مستوى الحلم ، بأن يصل صوت النص إلى صخرة أو حجر منتظراً دورة جديدة في التشكل . لكن الأمنية شيء وواقع الحال شيء آخر ؛ فصوت النص الشعري يدرك أنه ميت كما يدرك أيضاً أن الآخرين ميتون . يقول درويش في قصيدة " تضيق بنا الأرض " نفسها :

رأينا وجوه الذين سيقتلهم في الدفاع الأخير عن الروح آخرنا

... رأينا وجوه الذين سيرمون أطفالنا

من نوافذ هذا الفضاء الأخير . مرايا سيصقلها نجمنا

هنا سنموت في الممر الأخير . أو هنا سوف يغرس زيتونه دمنا

وبدا درويش ، أو على الأقل صوت النص الشعري لديه ، أكثر وضوحاً في شكوكه في عدم القدرة على دخول دائرة الوجود مجدداً ، وذلك في قصيدته " سيأتي الشتاء الأخير " من ديوانه " ورد أقل ". وفي هذه القصيدة يضيف درويش فكرة طريفة وهي أنه لو قدر له العودة لن تكون للذات نفسها . يقول[٢٢]:

سيأتي الشتاء الذي كان ... للمرة العاشرة

فماذا سافعل حين يجيء الشتاء الذي كان ؟ ماذا سأفعل كي لا أموت كما

مت ما بين قلبين ، أعلى من الغيم أعلى ... وأعلى ؟

.....

نعيد إلى الحب أشياءه . نرجع الروح للروح . نرجع ظلاً

إلى أهلـه . نتبـادل أسماء نسياننا ، ثـم نرجـع قتلـى ...
وأحلى

ولكننا لا نعود إلى نفسنا نفسها مرتين

إن عودة الذات إلى نفسها ، أو العودة إلى نفوسنا نفسها ، كما يقول درويش ، قضية ، وهذه الفكرة ربما تأتي خلاصة لتفكير درويش في ديوان " ورد أقل ".

الهوامش

(١) محمود درويش ، ديوان أحد عشر كوكباً ، ديوان درويش ، المجلد الثاني ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٤ ، ص ٥٤١ .

(٢) محمود درويش ، هي أغنية ، الديوان ، المجلد الثاني ، ص ٢٩٥ .

(٣) محمود درويش ، ورد أقل ، الديوان ، المجلد الثاني ، ص ٣٣٥ .

(٤) محمود درويش ، أرى ما أريد ، الديوان ، المجلد الثاني ، ص ٤١٩ .

(٥) محمود درويش ، أحد عشر كوكباً ، الديوان ، المجلد الثاني ، ص ٥١٧ .

(٦) المرجع السابق ، ص ٤٨٩ .

(٧) راجع : علي الشرع ، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٨٧ ص ٠ - ٨٧ .

(٨) راجع علي الشرع ، ملامح الأورفية ومصادرها هاتي شعر أدونيس ، مجلة فصول المجلد السابع ، العدد الأول والثاني ، اكتوبر ١٩٨٦ مارس ١٩٨٧ ص ١١١ - ١١٨ .

(٩) محمود درويش ، هي أغنية ، الديوان ، المجلد الثاني ، ص ٢٨٤ - ٢٨٥ .

(١٠) المرجع السابق ص ٢٧١ .

(١١) المرجع السابق ص ٢٧٤ .

(١٢) المرجع السابق ص ٢٩٥ .

(١٣) المرجع السابق ص ٢٩٤ .

(١٤) المرجع السابق ص ٢٩٦ - ٢٩٧ .

(١٥) المرجع السابق ص ٢٩٧ .

(١٦) المرجع السابق ص ٣٠٠ .

(١٧) محمود درويش ، ورد أقل ، الديوان ، المجلد الثاني ص ٣٤٩ .

(١٨) المرجع السابق ص ٣٥١ .

(١٩) المرجع السابق ص ٣٥٤ .

(٢٠) المرجع السابق ص ٣٥٢ .

(٢١) المرجع السابق ص ٣٣٥ .

(٢٢) المرجع السابق ص ٢٢٩ .

(٢٣) المرجع السابق ص ٣٦٥ .

* * *

ديوان «محطات للتعب»

للشاعر علوي الهاشمي

حسن فتح الباب

يغترف علوي الهاشمي من أعمق ينابيع " الشعرية " التي تمتزج فيها الرفرفة الرومانسية المتشحة بغلالة الطبيعة في بهائها وسحرها بالنظرة المتغلغلة في أعماق النفس والعالم والمصير حتى يتجلى المكان والزمان وحدة واحدة أو توأمين لا انفصال بينهما ، ويبدو صوته الغنائي كأنه أصوات متعددة إذ ينبع من الذات ثم يصب في الوجود بعوالمه وكائناته التي لا حصر لها ، ثم يرتد من بعد دورته إلى هذه الذات المفردة مشكِّلاً رؤيته الخاصة ، ومقيماً عالماً من الحقائق والرؤى ، من الواقع والميتافيزيقا .

ومن ثم فإن أكثر الكلمات عنده تنتسب إلى الزمن بأبعاده ، وأشكاله المختلفة . فهو الزمان الضارب في المجهول حيناً ، وهو الزمان المحدد حيناً آخر . وكذلك المكان ، فهو المتنأى الواسع ... في الكون ، وهو المتعين بمحتوياته الواقعية المنظورة بالحواس . وكلاهما في الحالين متوشح بالمحبة ومتحد بالمشاعر وجداناً وحساً ، تدل عليه ألفاظ (الرائحة ، اللون ، النظرة) في المقطعين الآتيين من قصيدة (نخلة البن) ذات الدلالة البيّنة أيضاً على المكان الأثير لدى علوي الهاشمي شاعر البحرين والخليج :

قلت : يا نخلةً فوق شط الخليج اعذريني

فما اشتقت إلا لرائحة الطلع فيكِ

ولون المحبة

وقد توَّجتني يداها ، وطيب شذاها ،

ونظرتها الحانية

بإكليل حب

هنا نخلة البن حين رأتني هنا

عرفتني ، فما أنكرتني

......

فأيقنت أن نسيم الخليج وظل الخليج

ونخل الخليج ورمل الخليج

هنا راكض في دمي

وأصبحت يا نخلة البن في لحظتين

كأنك مني

وهكذا يتسع عالم الخليج ليصبح الفردوس في عيني الشاعر ووجدانه ، وليتحول إلى وطن للحب والعطاء من خلال رمز النخلة ووطن للشعر والشعراء من خلال رمز الصحراء المترامية على جانبي الخليج بلا حدود ولا قيود تحجب الضياء أو تغلّل النقاء والحرية ، وهي الأقانيم الثلاثة التي يتكون منها عالم الشاعر ومحورها الحب الصافي السرمدي. ولذلك يلح على ذكرها بلفظها أو بمعناها ويرسم لوحاته بفرشاتها كما يموسق بها إيقاعات تكويناته الشعرية . ولما كان الضد يظهر حسنه الضد كما يقول أسلافنا فإن الشاعر يلح أيضاً على ذكر نقائض هذه المسميات ورموزها ، فيتجاور - في علاقة فارقة - الضدان : الضوء والظلمة ، الحب والحقد ، الحرية والعبودية ، المدى والضيق ، الصحوة والنوم .

وينسج علوي الهاشمي خريطته الشعرية من هذه الثنائيات

ليُكوِّن منها المتشابهات مثل : الحب والشعر ... حقل البن وسماء الخليج، والمختلفات المتفارقات : الزمن الأخضر والزمن العربي المقهور، المكان المتسع بين عينيه مثل المدى والمكان الضيق مثل سمّ الخياط .

ويبلغ الإحساس بالغضب لتفشِّي القهر – نقيض التحرر – ذروة موضوعية وفنية في الكثرة الغالبة من قصائد الديوان ، فنراه يلمح قليلاً ويفصح في معظم الأحيان ، فتتردد كلمة الدم كدالة على الجور أو على الحياة حتى تغدو أكثر الألفاظ تداولاً ، تليها كلمة الورد كرمز للدم بمعنييه أو للحلم . وقد وردت لفظة السلطان في غير قصيدة ، وعبر الشاعر عنها في قصيدته (صعب أن أرى) بالتاج . وقرن القهر بالمعطف الكاكي (لون الزي العسكري) في هذه القصيدة أيضاً . وتناثرت كلمات الطين والكفن وشجر الزقوم والتنين . وتستفتح هذه القصيدة بعبارة (ها هنا) للدلالة على المكان المتعين بواقعه المزري الذي يرفض الشاعر المعبر الضمير ؛ قهره وإغراءه معاً ولو كان ثمن الحرية هو الموت ، ويلاحظ أن الأداة الظرفية (هنا) قد وردت في قصيدة (نخلة البن) وإن كانت تدل على واقع بهيج هو موطن ذكريات الشاعر :

ها هنا ...

لا ينبت الليلة إلا شجر الزقومِ

بين العين والعينِ

وصعب أن أرى وجه المرايا

والدم الحالم يستوقفني الليلةَ

لا أسجد للطين ولا للوردِ

بل أفتح صدري للسكاكين التي

تضحك لي أشفارها :

هيا ادخلي كالبرقِ

أو فانسربي بين شراييني

سأطوي جسدي الليلةَ في ركنِ

وأرمي جثث الأحلام للتنينِ

....

هل أصحو غداً؟

صعب أرى وجه المرايا

والدم الحالم يستوقفني الليلةَ

في معطفه الكاكيِّ .. هل أصحو ؟

(هو الصبح .. جلست على أريكته

وأرهفت دمي) .

أما الزمن فهو يتخذ المدلول المعجمي المتداول حيناً والمدلول الفلسفي حيناً آخر ، والأول هو الغالب وإن كان يشي بحالة الحزن والعزلة . كما هو مألوف عند الشعراء الرومانسيين ، وقد يرمي إلى معنى الشر المظلم . وهو يشيع في كثير من القصائد بمختلف أوقاته الزمنية . ففي قصيدة (ذاكرة الماء) يتداول الليل والنهار للدلال على قسوة الزمن على العاشق وهو هنا عاشق الوطن ، وتتردد أصوات الطبيعة والنفس والذكريات بين الزمن الماضي الحاضر في الذاكرة وبين وقع الحياة اليومية الساجي ثم الأمل في الغد ، وهذه القصيدة هي أكثر القصائد حَفْلاً بذكر الوقت ومترادفاته ومشتقاته مقرونة بالمكان المشتعل أيضاً في الذاكرة الخصبة كالبحر المتلاطم الأمواج :

كان الماضي مختبئاً كالطفل الخائفِ

خلف جذوع الشجر الغارق في ذاكرة الماء

....

من أين تجيء ؟

من فاكهة الحلم الطالع

من بين غصون الوقتْ

من وردة حزن تتفتح في صدرك كل مساء

من دمعة صمتْ

تسَّاقط في أعماقك كالقدح المكسور

يا زمناً ينفث في صدري أغبرة الحزنِ

ويسألني عن وطن لا يعرف حزناً

فأقول أحبك يا وطناً يسرقني من قلبي

في منتصف الليل

- هل أنا وردة تزهر الآن بين خلايا دَمِكْ ؟

وتكبر في كل يوم مع الحزنِ

هل أستريح على ساعديك وأحلم بالحبِّ

في آخر اليوم ؟

....

تنفست حزنك .. حتى كبرنا معاً

غدا فيك يكبر هذا الوطن

ومن مفردات الزمن لفظتا (الآن) و(غداً) اللتان وردتا في تلك القصيدة ، ولفظة (لحظتان) وعبارة (لِتَوِّي) ذات الصيغة النثرية اللتان استعملهما الشاعر في أكثر من قصيدة ، وكذلك (قبل) و(بعد) و(أول مرة). فهو يقول في قصيدة (نخلة البن) :

وأصبحت يا نخلة البن في لحظتين

كأنك مني

أحبك ، هل قلتها قبل

هل رقرقت شفتاي صداها لغيرك ؟

ربما

غير أني أحس بها اليوم أول مرة

تذوقت رائحة البن فيها

كأنّي ولدت لتَوِّي على مهد حرفين

وسِّدتُ رأسي على سعفة حانية

وفي رأيي أن علة ترديد هذه الألفاظ الدالة على الوقت ولاسيما الزمن الماضي منه هو الإحساس العميق بفقد الأشياء الجميلة وتسرُّب اللحظات البهيجة بين يدي الشاعر إلى غير رجعة ، وهو إحساس إنساني يتحول إلى وتر مرهف شديد الوقع عند الرومانسيين خاصة وإن كان الشاعر بنظرته الثاقبة الطليعية يذكر أحياناً الأمل في الغد . كما أن الشعور بالفقد يصحبه الخوف من انطماس الهوية الذاتية أو الوطنية ولاسيما في الواقع المقهور الذي نحياه كما وصفه الشاعر .

ويلمس المتلقي هذا الشعور الحاد ممتزجاً بالإحساس بالشقاء البشري عامة في قصيدة (عيون بهية) التي تعد درة ديوان (محطات

للتعب) . ولاسيما المقطعان الأوليان حيث يمتزج المكان والزمان والبدء بالنهاية في نسيج من الخيال والواقع ، وتظهر عروس الحرية في أبهى تجلياتها التاريخية . والمكان في هذه القصيدة مثل معظم القصائد هو الوطن القابع على الخليج وإن كان في بعض رؤى الشاعر يسع الدنيا جميعاً . أما الزمن فهو غير متناه لأنه مطلق ، ومن ثم يكثر استعمال كلمة المدَى كما سبق التنويه . وكأنما يريد الشاعر من ارتياده آفاق هذا الكون الغامض وتأمله أسراره أن يعبر عن عجز الإنسان عن اكتناه المجهول وفك ألغازه . وتتمثل جِدَّة الفكر في هذه القصيدة بالمقارنة مع سائر القصائد في المزاوجة بين هذا الهم الإنساني وبين الإحساس العارم بشقوة العربي في القرن العشرين حيث تمحق أداة الطغيان براءة الحلم وصحوة الشمس الطفولية وكل ما يعبر عن وطن الحب والشعر الذي تتسع دوائر مأساته لتنداح من الماء مشرقاً إلى الماء في أقصى المغرب حتى يختنق كل قلب ويشحب وجه الحق الفلسطيني .

وبين المستوى الفلسفي والمستوى الواقعي يتفجر الصراع أو المجاهدة لنفي الزائف والعَرَضي وإثبات الحقيقة الخالدة ، وتتناوح الأصوات والأصداء في رؤى حداثية وصور مبتكرة . فها هو العالم حيث البراءة الأولى ، وها هو ذا الضد وهو الجسد الطيني المحاصر كالمحارة بأنواء الظلمة والنقمة البشرية في عصر الطاغوت والموت المجاني كأن القهر قدر مكتوب لا فكاك منه . ولكن الشاعر سجين محارته يتحدى كالزهرة البرية الظمأ والظلام ، وفي إهابه يصرخ الخلق جميعاً ابتغاء الخلاص .

ومثل التأليف السيمفوني يتماوج نغم القصيدة وكلماتها وحروفها بين التوافق (الفضاء – الصهيل) وبين التضاد (الفضاء – الجسد) للتعبير عن الصراع :

فجأة يحتويني فضاء الجسدْ

فجأة يحتويني الصهيل الجنونيّ

يحبسني البحرُ

في رغوه المترامي

يجاذب ورد دمي بين جزر ومد

أشد على صخرتين بكلتا يديَّ لأنجو

وأعصر واحدة في فمي

يتفجر منها الصَّهَد

فالمشهد الدرامي في هذه الافتتاحية يبدأ بالطرقة المعلنة عن انفراج ستارة المسرح بما يحدثه إيقاع الكلمة الأولى (فجأة) من رنين قاطع ، وتتعاقب الكلمات الطرقات الدالة على الحركة المتوثبة ، إذ تنتهي كل منها بعلامة السكون في آخرها (فجأة – الجسد – جزر – مد) أو في وسطها (البحر – رغوه – ورد) تتخللها المدّات الدالة على الهدوء (فضاء – يحتويني – الصهيل – الجنوني – المترامي – يجاذب) . وهكذا يتقاطر النغم حاداً ثم منساباً ثم متكسراً كالموج ثم عائداً إلى الحصار والاختناق لتصوير القلق الحسي والوجودي وإرادة الخروج من الوحدة والعزلة والاتحاد بعالم الطُّهْر الأول .

ويلاحظ تكرار حرف الجيم ذي الإيقاع الخافت وحرف الراء ذي الإيقاع الأعلى ، وكلاهما دال على حركة المجاهدة المشار إليها . فالأول حرف محوري في الكلمات الآتية فلا يخلو منه مرة أو مرتين أو أكثر بيتٌ في الافتتاحية : (فجأة – الجسد – الجنوني – يجاذب – جزر – لأنجو – يتفجر) ، والثاني حرف أساسي في الكلمات (البحر – رغوه – ورد – جزر – صخرتين – وأعصر – يتفجر) كما يلاحظ أيضاً أن بعض هذه الكلمات يتزاوج فيه الحرفان (جزر – يتفجر) .

ويشيع حرف الراء أيضاً في المقطوعة الثانية (مطر - الروح - يغمرني - فأغرف - نار - غزير - خاصرتي - نوارس - الريش - تزرع - أشرعة - أطير - الرهج - المتطاير - أغرق - الأخير - المحارة - أريج - وردة - أسفارها - تنشرني - تستدير - ترجع) على حين يتوارى حرف الجيم ويستبدل به حرف الحاء ذو الصوت النائح الملائم لمشهد العرق والغويل الذي تصوره بداية المقطع الثاني (أصحو - الروح - حولي - تحوم - أجنحة - الريح - المحارة - تسبح - صباح) ويتزاوج الحرفان (الراء والحاء) في غير قليل من الكلمات .

وفي هذه المقطوعة يعقب الاعتصار الذي نراه في الافتتاحية مشهد مجاذبة أخرى بين أمطار الروح التي تغمر الجسد كله وبين الرياح العاصفة في الدم والتي تحمل الشاعر ... بعد أن يتطهر جسده بنار الخليقة الأولى ، وتتحول المحارة إلى كون من الماء الذي يرمز به علوي الهاشمي للوطن ، فيكون التوحّد بأعماقه وآفاقه ، وهو ملاذه من الطين وصخرة الأمان من طوفان المد . ويجسد الشاعر منظر الماء الذي يحيط به من كل جانب من خلال صورة النوارس المحمومة ، وقد بدأ ريشها ينحلّ ذراتٍ والريح تصير أشرعة في دمه تمكنه من الطيران حتى الفضاء الأخير :

كنت أصحو على مطر الروح يغمرني

ويفيض على جانبيّ

ثبج عند خاصرتي

ثَبج فوق وجهي

نوارس حولي تحوِّمُ

تنحلُّ أجنحة تندف الريش

أو تزرع الريح أشرعةً في دمي

فأطير ، أطير

ويغمرني الثَّبج الوهج المتطاير

أغرق في وطن الماء .. أغرق

حتى الفضاء الأخير

وتتراءى في المقطع الثالث صورة تشكيلية أبدع الشاعر رسمها ممثلاً نفسه في هيئة سيد صغير – رمز للشاعر – في المحارة ، فكأننا نشهد معبداً هندياً ، وكأن المحارة بذلك كون من التصاوير ومن الحركة معاً إذ تتجاوب فيها الريح مسبِّحة . وينتهي المقطع بمثل ما اختتم به المقطع الثاني وهو تحول الشاعر إلى كائن فضائي . ويلاحظ في الأبيات الأخيرة عودة حرف الراء إلى التصدية :

في سكون المحارة

كنت مسترسلاً ثملاً بأريج دمي

في فمي وردة كالغدير

وعلى قدميّ

تنفض الريح أسفارها

وتسبِّح ... صباح مساء

ثم تنشرني في الفضاء

قبل أن تستديرَ

وترجع من حيث جاءت

هباء

ويكثف المقطع الرابع رموزاً ومعاني من عالم الإشراق فيستعمل صيغهم وألفاظهم مثل (العبارة - إشارة - خلق - قبلي وبعدي). ويوظف الشاعر ما يشبه رؤاهم في الكون فيذكرنا في إيجاز اللغة وثراء المضمون بمقولة النِّفَّريّ (إذا اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة)، وذلك في تعبيره عن رحلته الفلكية الدائرية بين داخل المحارة الرامزة إلى النفس السجينة وبين خارجها ، مقسِّماً نفسه بين الاستسلام للحصار وبين تحديه . ومن هذا التضاد تولد شرارات المقاومة ويحتدم الصراع . ولذلك بدأ الشاعر هذا المقطع بقوله : (في ضجيج المحارة) وكان المقطع السابق مستهلاً بقوله : (في سكون المحارة) . وأقام أسلوبه على الثنائيات المتناقضة (الخضوع - التحدي ، العذوبة - المرارة ، حبي - حقدي ، العقل - الجنون ، قبلي وبعدي) والمجازات غير المألوفة مما يثير الدهشة . كما أقام البنية الأسلوبية على توالد الأفكار والصور ، فرأينا عالماً جديداً غير مشهود وكوناً مثالياً ابتدعه الشاعر ليكون له كجنة ... محتمياً بعذوبته من مرارة الدنيا . ومن ثم يبلغ في هذا المقطع ذروة الرؤيا فكراً وتصويراً .

ومن أسلوب السرد الذي يشبه اليقين يتحول الشاعر في الختام إلى أسلوب السؤال الاستفهامي الدال على الارتياب ، منتقلاً بذلك من نهج الإشراق الميتافيزيقي إلى نهج الواقع الأليم ، وليس هذا الواقع إلا الوطن في محنته والروح في كُربتها مثل الجسد المأسور في المحارة . ويصبح هَمّ الشاعر مثلما كان دائماً هو التوحد بين الذات وبين هذا الوطن الذي يسري دماً مضيئاً في الشرايين . ولنلاحظ أن الخيوط التي نثرها الشاعر في البدايات قد عاد ليجمعها في هذا المقطع مثلما نجد في الفن الموسيقي المركب مع إضافة خيوط جديدة إلى النسيج اللغوي التعبيري . ولنلاحظ أيضاً أن معنى جديداً قد طرأ على المضمون وهو أن الشاعر كان طليقاً قبل أن يدخل المحارة ، مثلما تدخل الروح الجسد ثم

تحاول الخـروج مـن طينتـه . ولذلـك تتكرر عنـده كلمتـا الجسد والـروح كرمزين للقيد والحرية :

في ضجيج العبارة

كنت وحدي

أزاوج بين الخضوع وبين التحدي

وأولِد حُبِّيَ من صلب حقدي

فأكنز بالكون جلد العباره

لأخرج منها جديداً كأني خلقت لِتَوِّي

وحيداً .. أفكر في ... ضدي

وأذبح نفسي بسيف المهارة

فما بين قَبلي وبعدي

إشارة

تشعل النار في كل أطراف كوني

فتحرقني

قبل أن يرجع الكون كوني ليأكل ناره

في ظلام المحاره

كنت وحدي

يضيء عذوبة روحي عذاب المراره

كنت أحلم بالكائنات التي لا تكون

وأرسم نفسي

على ظل مرآة عقل الجنون

وأكسرها فوق رأسي

تحولتُ فيها شظايا

فعدُت مرايا

وصارت ظنون

والحركة في هذه الأبيات تعبر عن الحيرة بين الوهم الذي يصل إلى الجنون وبين الحقيقة ، بين هواجس الذات المفردة وبين معدنها الروحي الأصيل ، والصور كلها ترمز إلى عناء المجاهدة ، مجاهدة نار الجسد التي تضيء ظلمة المحارة ، بعد أن تصهر قيودها . وهذه اللوحة السيريالية تمثل معادلاً فنياً لحلم الشاعر بالانعتاق والارتقاء إلى أعلى... حيث تزول النقائض التي تزخر بها حياته على هذه الأرض . ثم تتوالى التساؤلات التي نوهنا عنها آنفاً والتي تتمثل فيها صيحات الشاعر بحثاً عن فردوسه المفقود الذي يتحقق فيه انعتاقه وارتقاؤه :

فمن يفتح الآن لي باب هذي المحاره ؟

لأخرج منها بصيراً بقلبي

ومن يطفىء الآن نار الجسد ؟

ويرجعني مثلما كنت قبل الدخول - المنون

ومن سيحُول غداً

بين أجنحة الزَّبد المترامي وبيني

ويفتح عيني

على وطن يتلألأ في الروح ؟

من ذا يدل دمي من جديد على جسدٍ

كان يوماً عصيَّ البكاره ؟

ويتكرر حرف الحاء عوداً على بدء طوال هذا المقطع كأنه رنين أجراس الشجى كما تتبادل المرئيات والمسموعات مواقعها . فمرآة عقل الجنون تتحول إلى ظلال من الظنون بعد أن انكسرت شظايا ، وعقل الشاعر الملثات من فرط الحيرة يتحول إلى مرايا .

وينتقل الخطاب الشعري في الجزء الثاني من القصيدة من ضمير المتكلم وهو الشاعر إلى ضمير الغائب وهو الشاعر أيضاً ، كما تستبدل الجذور بالمحارة وهو موضوع الجزء الأول وعنوانه مع استمرار الألفاظ والدلالات الإشراقية وإثرائها بالجديد من الصور . فنجد ثلاثية مضفورة : تنويعاً على الوتر الذي عزف عليه الشاعر من قبل -. وتبقى كلمة الدم سارية في تضاعيف النص وهي أكثر الكلمات شيوعاً لدى الشاعر كما تقدم . والمشهد كله تعبير عن حرقة الشوق إلى الامتزاج بالوطن ، ولكنه هنا يتجسد في مواكب الفقراء والصعاليك منهم خاصة مما يعيد الذكرى إلى شعراء الصعاليك وقول عروة بن الوَرد (أقسِّم جسمي في جسوم كثيرةٍ) . وكأن الشاعر يستحضرهم جميعاً لطلب الثأر بعد قرون من القهر .

وهكذا ينكشف الغطاء الذي تسربل به علوي الهاشمي طويلاً ليوهمنا أنه شاعر ميتافيزيقي ، فنراه على حقيقته شاعراً ثورياً حتى الجذور . فهو يهبط من عليائه ويخرج مغاضباً من محارته ملبياً نداء المستضعفين في الأرض ، صارخاً صرختهم ، مشتملاً ببردتهم ، مواجهاً معهم آخر جنود الظالمين وهم يستسلمون ويوقعون صك الهزيمة لترتفع بعدهم وعلى أنقاضهم راية الحرية المخضبة بدم الشهداء ودمع الوطن ، والريح تعزف حولها أناشيد ...، ويغني الشعراء لها قصائد الحب والفداء .

لقد تخلى الشاعر عن قوقعته وانتفض ثائراً في ركب الجموع الزاحفة يهدي إليها الرياح رماحاً ويفتح لها بوابات على البحر ، وهو منطلق من الجذور إلى نافذة الغيم ، أمامه الوطن وخلفه دمه لاهثاً كالسعير وجيشه غابة من النخل . ومن ثم تتضافر رؤى الخليج بمفرداتها الدوال على النوم ثم اليقظة في موقف الابتعاث من الكهف إلى نور الحقيقة وسماء الحرية . فإذا بالدُّمَى الزائفة واجفة تحتضر والدماء المتدفقة تنفجر ويعرف الشاعر العاشق طريقه الحق فيقود الزحف . وتلعب الثنائيات مرة أخرى دوراً فاعلاً في إضاءة الرؤيا : (جذور – المياه – نافذة الغيم ، هسهسة النخل – خطا الوطن ، قميص الخطايا – جلد المرايا ، احتضار الدمى – انفجار الدماء ، بوابة البحر – غابة النخل) :

قابع أنتَ وحدكَ

بين الجذور ونافذة الغيم

...

وينشر أغصانه في الفضاء

وتحلم : هسهسة النخل تحت قميصي

هوى لاذعٌ

والخطى وطن يتقدمني أبداً

ودمي خلفه لاهثٌ .. لاهث كالسعير

وحدك الآن تقبع بين جذور المياه

ونافذة الغيم

تنزع عنك قميص الخطايا

وتلبس جلد المرايا

تزاوج بين احتضار الدمى

وانفجار الدماء

ويتحول الحلم بالثورة إلى نداءات صارخة متتابعة ، ويتراوح فعل الأمر قاطعاً والفعل المضارع لتجسيد مشهد هذا الحلم الذي ينهض فيه الأسرى محطمين أغلالهم وثائرين من قاتليهم . وتقترن دوال البعث بدوال الفتح . وكلما تذكر الشاعر كفن الماضي أنكره ولاح أمام عينيه وفي ضميره دم الشهداء ، فتحول من انتظار السيد الصغير إلى الطرق على بوابة البحر والريح ليفتحها ويكتب قصيدته :

وتحلم ثانيةً : افتحوا لي على البحر بوابةً

أو دَعوني لأشهد من غابة النخل جيشاً

وأنفخ في الكلمات البنيّة

دعوني .. سأفتح بوابتين على البحر :

واحدة تستضيف الرياح

وتضفر منها الرماح

لجيش الصعاليك والفقراء

وأخرى تقود فلول السلاطين

نحو القرار الأخير

وبين تداعي ذكريات السيد الصغير المهزوم والتشبث بحلم الرجوع حين يتزاوج دم الشهداء ، يدمع الوطن فرحاً بالنصر الموعود، يتألق ماء النص وهو يقترب من مصبه ، إذ ينفض الشاعر كفنه ويتقدم بخطى واثقة سائراً فوق جراحه معانقاً شعبه :

قابع أنت وحدك بين الجذورْ

ساكناً في دمي مثل وخز الضميرْ

صامتاً غارقاً في نزيفك ....

لا تموت ولا تستجير

قابع وحدك الآن منتظراً ...

لحظة يتزاوج فيها دم الشهداء

ودمع الوطن

لحظة كالهدير

تحت سطوتها يكتب الشعراءُ

قصائدهم

بين غفو الجراح وصحو الكفن

ويأتي الختام مجلجلاً بصوت الشاعر الصارخ ، فتتوالى أفعال الأمر حادة قاطعة وقد ضم النص الخيوط كلها ليجعل منها نسيجاً شعرياً بالغ الروعة مثيراً للدهشة ، مُوَطِّناً لصاحبه منزلة متقدمة في موكب شعراء الحرية والمقاومة العرب :

لحظة صعبة كالقرار الخطير

...

قل لهم أنت من

...

دُلَّني مرة نحو بوابة الريح أو

فبارح دمي

لا تكن مثل وخز الضمير

صامتاً صامداً صاعداً بين خاصرتي وفمي

ولكن الجزء الثالث من هذه القصيدة ذات النفس الملحمي وعنوانه (الوصية) أكثر جهارة في الصوت الشعري وتغلب عليه النثرية كما يبدو في تكرار عبارة (إني علّمتك يا ولدي) ومرادفتها (إني أوصيتك يا ولدي) وإن كانت البداية شعرية (انهض من قبر اللحظة ، واصرخ في وجه سلاطين العصر) . وإذا استثنينا البيتين " سلطان الشعر" ، و(لا تُسكن جنبيك هوى كهوى الأوطان) فإن هذا الجزء لا يمثل إضافة إلى ما سبق ولا تنويعاً عليه بسبب خفوت الصوت الداخلي الذي عرفناه من قبل والذهنية التي تقترب من التقرير والتفسير .

وما يلبث علوي الهاشمي أن يسترد قوة جناحيه فيكتب نصاً يمتاز بالعزف على أشد أوتار اللغة رهافة وأدقها تركيباً وأبدعها أصواتاً وأصداء ، وهو الجزء الرابع من مطولته وعنوانه (مهرجان الدم) ، ونتأكد منه أنه عَنْوَنَ قصيدةَ المُركّب (عيون بهية) استيحاء من مصر في زمن الشموخ العربي ثم الانحدار ، ويبين ذلك من كتابة النص بين عامي ٨١ و١٩٨٢ ، فهو نص متوهج بالرؤى المستمدة من الأحداث السياسية والاجتماعية ، ومتدفق بتيار الوعي لشاعر من البحرين عاش في الكنانة زمناً فعشق النيل والعيون السود والعصافير والفراشات على الضفتين ، وحلم بإنجاز المشروع القومي وعودة فلسطين التي تمثل وتراً شجياً في قيثارة هذا الشعر العذب الحزين . ثم أعلن موقفه الرافض حين تبدد حلمه وهو حلم الملايين في صنع غد يسع الناس جميعاً تحت ظل العدل والحرية .

وينفتح النص على آفاق نفسية وواقعية تضرب في عمق الأزمنة الثلاثة عبر زمان الشعر الذي يشكل الرؤيا . وتستمد هذه الرؤيا

بدورها من عناصر مكانية تتمثل في الخريطة العربية عامة والخريطة المصرية خاصة ، بوصفها مركز دائرة الأولى ومناط التجربة الشعورية . والحلم والحب صنوان لا يفترقان كما في سائر أجزاء القصيدة الكلية يغلفهما الأسى الدفين على الأيدي المغلولة والروح المختنقة :

كان في المهرجان وحيداً وحيداً

وكان المكان

كان متسعاً بين عينيه مثل المدى

ضيقاً مثل سمّ الخياط

(وأحلم : كانت فلسطين وشماً بقلبي

وكان هواها هوى عالقاً بالنياط

وخاتم حب قديم وعدتُ بهيةً يوماً به

فمن ذا سيحرمني من لقاها ؟

ويسرق خطو دمي من دروب هواها ؟)

ويأتي الإحساس بالزمن في المقطع الثاني موازياً للإحساس بالمكان في المقطع الافتتاحي ، ومعبراً عن التاريخ الذي يرمز له النيل وأبو الهول في صور تشكيلية تتسم بالجدة . ونسمع خلال الإيقاع صوت الزمن البعيد القريب وصوت الشاعر المغني لمصر البهية والراثي لمأساتها في عصر المرابين والمحرض لها كي تستبدل بالقبر وبالريح أيقونة الروح ، متخذاً من رمز أبي الهول نبعاً يفجر رؤى الحقيقة المغيبة ومن رمز الفراعنة مبعثاً لنداء الثورة على البغي وعودة الروح. ولنلاحظ أن هذا المقطع قد تضمن عديداً من مواقيت الزمن وأوصافه (ساعة الرمل – طرفة لحظ – الصباح – المساء الأخير) تعبيراً عن التحول عن قضية الوطن العربي وأزمة المصير :

كان في المهرجان

وفي ساعة الرمل كان الزمان

حبة حبة يتقاطر كالنيلِ

ما كفَّ طَرْفة لحظ عن الجريانْ

كان مثل أبي الهول

معتمراً صمته الحجري الوقور

مقعياً

باسطاً بين كفيه حاشية الملك والصولجان

ملقياً بالسؤال الخطير :

من يقايض بالقبر أيقونة الروح ؟

يمشي على أربع تحت سقف الرياح

ولا ينحني ؟

ثم ينهض عند الصباح كقامة ريح

وفي نعش رجليه خارطةً

لمصير السلاطين

متكئاً في المساء الأخير على دمهِ

وعصا الجرح

لا ينحني للمرابين

بل ينحني مثقلاً قلبه بهوى مصرَ

مثل النخيل التي أثقلتها الثمار

من يقايض بالقبر مصرَ ويمضي لها

حاملاً نعشه فوق كتف النهار ؟

من سيفتح في الصدر ثقباً بحجم السماء

ونافذة تتواثب منها العصافير مخضوبةً

وهي تلبس قمصانها القزحيةَ

أو ترسم الحلم خارطة للخلاص ؟

من يقايض بالريح أيقونة الروح ، من ؟

والمجازات هنا منسوجة من خيوط غير واقعية وإن كان مصدرها واقعياً ، فالاستعارة تتسم بالحداثة في الصورة وفي التركيب وتمثل مشهداً متطوراً في التقنية الفنية تتبين مفارقته للتقليد الشعري كما نجده في قصيدة شوقي عن رمز أبي الهول والتي مطلعها (أبا الهول طال عليك العُصُرْ ، وبُلِّغتَ في الدهر أقصى العُمُرْ). إن الفارس الذي يعقد عليه الشاعر أمله في الخلاص ويستدعيه من الغيب فتى من تراب مصر ، فهو يشبه أبا الهول بتشبثه بهذا التراب ولا يشبهه لأنه لا ينحني مثله ، فإذا انحنى فإن ذلك لفرط ما ثقل قلبه بهوى مصر . ومن ثم تأخذ تقنية إسقاط الماضي على الحاضر منحى جديداً . وهذا الفارس مخضب بالدم لأنه منذور للشهادة في سبيل من يحب . وتتردد أسئلة الشاعر التحفيزية : من منكم ينهض من رقدة أبي الهول ليكون المخلص المنتظر؟

وفي إشارات ومضية متتابعة ينساب النغم في المقطع الثالث متغنياً بوردة العشق ونار الثورة ، عشق مواطن الجمال التي تستحق التضحية ، وعشق الثورة حتى الموت في سبيل استعادة مصر وجهها العربي . وتبلغ الغنائية الرقيقة أوج سحرها الوجداني حتى يتحول

المقطع إلى معزوفة حب جارف لأرض مصر الطيبة ولوحة لطبيعتها الفاتنة تحت المطر الرومانسي الناعم الذي يتحول إلى شعلة مضيئة يفجرها الفدائي بقنبلته لتعتدل مسيرة تاريخ أبي الهول . ومشهد انتظار العاشقة الجميلة لولدها الموعود من النصوص التي لا تنسى في الأشعار التي صورت قديماً أو حديثاً انتظار الأمهات لأبنائهن :

أنحني

مثقلاً بسمو الوطن

أنحني وأغني

هَمَى مطر أبيضٌ كالفراشات في الصدرِ

والحلم قنبلة ولغمْ

وبهية السمراء كالشجره

وسط صحارى الحزن منتظره

تصحو الشموس على بيادر قمحها

قبل الصباحِ

وفي ضفائرها الجميلة تستحم

مطر وقنبلة وحلم

وبَهِيَّتي بين الضلوع هوى وهَم

تتخاطف الأيام فوديها

ويحبو الحزن في دمها

وبين جفونها الأحلام مستعره

فمتى أزاوج بين هَمٍّ في دمي يجري

كأن خطاه سُمٌّ

وبين هوى يُلِمّ ؟

هكذا يترقرق المقطع في بهاء الحب الحزين تنويعاً على قيثارة الرومانسيين الذين تضطرم في أعماقهم لوعة العشق وأحلام الثورة ، وينتهي المقطع مثل سابقه بالسؤال الحائر الملح تعبيراً عن اللهفة والظمأ إلى قطرات من النبع البعيد يطهرون بدمائه ... أدران الواقع ، ويستنبتون الأرض العقيم ثمرات الحرية الخصبة ، ويعيدون إلى مرايا الذاكرة صفاءها وينفون كُدرتها الداجية . ولكن علوي الهاشمي لا يهيم في ضباب الوهم الميتافيزيقي فهو يعرف أن الطريق مفروش بدم الشهداء ، ومن ثم يسمع في وابل المطر هدير القنبلة التي تقوض صرح الظلم والظلام ، وانفجار اللغم في أجساد المارقين والطغاة .. ويومئذ تفرح الشعوب بنصرها وتصدح أغاريد البطولة في أعياد الخلاص .

ويستعجل الشاعر هذا اليوم الذي تتحول فيه قطرات المطر المنصبة إلى طلقات رصاص . ويتمثل هذا التعجّل في استعمال فعل الأمر مثنى وثلاث ورباع بعد أن تَهيج وجدانَه مناجاةُ الحبيبة بهية ونداؤها اللهيف له وقد نأى به الأسى بعيداً : أن ارجع إليّ ، إلى وطنك وشعبك ، فمصر التي تهتف به هي البحرين والبحرين هي مصر البهية ، وحدة واحدة يخفق في صدرها قلب واحد . لذلك يتسارع النغم في المقطع الرابع لأن المعركة مصيرية ، ولم يعد العدو الصهيوني وحده على الساحة بل أصبح يظاهره عملاء له في الداخل ، أولئك هم " القطط السمان ". وبهية ليست مصر وحدها ولكنها فلسطين الجريحة التي تحاصر الشاعر باستغاثاتها :

قالت بهية : شابت الأحلام في فوديَّ

فارجع يا حبيبي

وابيضت الأحزان في عينيّ

فارجع يا حبيبي

هرولتُ .. هرولَ في دمي حزنٌ

لأول مرة أحسست وقع دبيبهِ

حزن فريد لست أعرف طعمهُ

إلا على شفتيّ بهيه

ويتغير الوزن الشعري بتغير الحدث المشهود والانتقال من نجوى العاشقين إلى الفعل الثوري واصطباغ أديم الأرض والفضاء بالدم المتفجر من الفريقين : دم المناضلين الناصع كالضياء ودم الفجرَة الفاسد كالخطايا :

وفي لحظة خرجتْ من حدود الزمان

وداخلتْ الصول بالصولجان

همَى مطر أبيضٌ كالفراشات :

صَوِّبْ ، فإن أمام فُوَّهة الردى

فرعون يخزر فيك والقطط السمان

مدت مخالبها الطوالَ .. فلا أمان

طلقة ... طلقتان

صَوِّب سريعاً

إن بين يديك يكبو عاثراً فرس الرهان

صوبْ يفضْ نيلٌ بأغنية البلادِ

ويغتسلُ جسد البهية في دماء الطمثِ

والوجع الكظيمِ

وتستحم الضفتان

هَمى مطر كالفراشات : صوب

همى مطر ورصاص

وكان الخلاص

إن كلمة الدم – كما أسلفنا – تتكرر في بقية هذا المقطع حتى تكاد تغطي المشهد كله ، وهي تعادل الحريق الكبير الذي يحلم به الشاعر، ولم يقترن الدم بالحلم بهذه الصورة المكثفة لدى شاعر آخر في مقطع واحد بل في القصيدة المطولة كلها . ولا يحس المتلقي مللاً ناشئاً عن هذا التكرار لاستغراقه في تأمل الخريطة الواسعة التي يصورها النص عبر جمالياته التشكيلية التي ينتقل فيها من لوحة إلى أخرى ببراعة ملحوظة ، مستفيداً من قدرته الفائقة على المزج بين الصور عبر إبراز النقيضين : دم الأحرار ودم الفجار :

وانفجر الحلم واللغمْ ما اختلط الدم بالدمِ

كان هناك دمان :

دم أسود فاسد كالخطايا

وآخر أحمر قان

دمان :

دم ناصع كالمرايا

وآخر كالقطران

كان هناك دمان

فأين وكيف سيلتقيان ؟

همى مطر .. كان صوت وصَوّل

ولا صولجان

وتعود بهية إلى المشهد الذي صار فيه المطر الذي يهمي دفقات من الدم ، تعود إلى الشاعر في ذروة الصراع لتؤرث النار التي أشعلتها فتحثه على الصمود حتى النهاية ، ملوحة أمام وجهه براية النضال دفاعاً عن قضيته ، قضيتها ، قضيتنا ، بل متغلغلة بحبها في دمه وهتافاتها على فمه ، ومنتفضة بضفائرها ووهج عيونها :

مثل الشظية

نهضت بهية في دمي وفمي

وحاصرتني بالقضية

داخلت بين هوى المنى وهوى المنيّة

عبرت مدى الكون الوسيع وقبة الزمن السريع

ومازجت بين النجيع

وفاجأت صمت الجميع بلحظ عينٍ

خالطت بين الشموع وبين هرولة الدموع بلحظ عين

حين زغردت الشظية

شهقت بهية

ضحكت بهية

نهضت بهية في مدى جسدي

وفوق يدي

وحاصرتني بالشفائر والعيون المستحيَّة

ويفسح علوي الهاشمي مساحة : نَصَّه كلها – تضاريس وشقوقاً – لبهية وهي تؤدي رقصة العنفوان الأنثوي المطالب بالثأر كأنها إحدى رموز الأساطير . ولكنها ملهمة من بنات النيل وأرض المواويل يلف جسدها وشاح بلون سنابل القمح وهي ترقص رقصة السيوف العربية . ويختتم الشاعر هذا المقطع الباهر بأغنية مصرية شعبية :

رقصت بهية

واستقبلتني بالأسارير البهيه

رقصت على وقع مواويل الجراح

وقبلتني

ماست كسنبلة الحقول في الصباح

وعانقتني

ولففتُ عاطفتي عليها كالوشاح

فلملمتني

رقصت بهيه

رقصت فراقصتُ الرياح

وراقصتني

رقصت حوالينا السيوف

فهمست في أذني بهيه :

" يابهية خبريني يا بويه

عن حال العاشقين "

وينسدل الستار لينفتح مرة أخرى على الشاعر وحده بالمسرح بعد أن غادرته بهية ، وذلك في الجزء الأخير (حبة رمل) حيث يحاور ذاته وفي سمعه تدوِّي صيحة الوصية التي ائتمنته عليها حبيبته . وكأننا إزاء مشهد بطل تراجيدي مثل هاملت وإن اختلفت الشخصية ، بطل لا سبيل له كي يتخلص من أزمة الوحدة والاغتراب إلا الانخراط في صف المقاتلين عن الحرية . ويلملم علوي الهاشمي في هذا المقطع ما قسمه على الأجزاء الأربعة للقصيدة من رؤى ملونة بالرموز والتشكيلات الفنية. ويوظف مجالي الطبيعة وتضاريسها كما فعل أول مرة لإضفاء طابع سحري على الختام متولد من البدايات ومنوِّع عليها بما يحقق ذروة الإضاءة لرؤية الشاعر كما نعرف في فن الموسيقى السيمفونية وفي القصة . ومن ثم نلتقي في (حَبَّةَ رمل) بالمحارة والسيد الصغير والوصية ومهرجان الدم . كما نلتقي بالجذور ونافذة الغيم وعيون بهية . ومن تضاعيف الأسلوب السردي يسمق الأسلوب البنائي القائم على ترديد فعل الأمر (اقتلوني) الذي تنحل به عقدة الشاعر في القراءة الأولى أو المستوى الأول للنص ، ويتحقق به الخلاص العربي في المستوى الثاني ، كما يعني مستوى ثالثاً هو هتاف الفدائي وهو يضرب ضربته :

إنني الآنَ

إذ أَتَمَدَّدُ عبر تواريخ موتي

وخارطةَ الشوق في جسدي

أتمدد بين انفجاري وصمتي

أضاجع نار جنوني

اقتلوني

أنا حبة الرمل ، سيان ،

أو فابعثوني

اقتلوني

أنا حبة الرملِ

أمشي على موجتينِ

وأخفق بينهما كالجناح

أنا وردة البحر ، نافذة الغيم ،

صمت المحارة ، جذر الصدى

والوصيةَ

دَمِي

وفمي

وحلمي سماء وخارطة باتساع عيون بهية

خذوني .. أنا هو ذاك ...

...

اقتلوني .. اقتلوني .. لأحيا

....

اقتلوني .. أنا حبة الرمل

هل يقتلون المحارة ؟

يتبين من قراءة ديوان (محطات للتعب) ولاسيما قصيدته

المطولة المتفردة (عيون بهية) أن النص عند علوي الهاشمي - مثل كل نص يمثل تجاوزاً للمألوف وإضافة إلى مأثورات الشعر المعاصر - هو بلورة لعوامل متعددة أهمها الأيديولوجي والاجتماعي والسياسي والثقافي، وأن لغة هذا النص هي الوعاء الذي انصهرت فيه هذه العوامل بواسطة ما أقامه الشاعر من أنظمة أسلوبية وبنيوية فيما يبدع . وقد أشرنا إلى بعض هذه الأنظمة مثل الثنائيات المتقابلة أو المتعارضة المتفارقة . ونتناول فيما يلي عناصر أسلوبية وظواهر بلاغية تمتاز بها لغة الشاعر في هذا الديوان ، وكان من شأنها أن أضفت على النص قوة تعبيرية أضاءت المضمون وزادت الرؤيا إثراء وعمقاً كما خلعت عليه وشاحاً جمالياً متميزاً ، الأمر الذي جعل هذا النص أثيراً لدى كل من أصحاب مدرسة الفن للفن ، ومدرسة الفن للحياة والمجتمع . والظواهر الأسلوبية التي سنعرضها هي التي أدت إلى تحقيق أكثر من مستوى دلالي للكلمات والرموز التي استعملها الشاعر وإلى تحقيق وظيفتي الفن الاجتماعية والجمالية .

ففي مجال الدلالة القائمة على استعمال الضمائر نجد أن أكثر الضمائر شيوعاً هو ضمير المتكلم . ويكفي أن نرجع إلى الجزء الأخير من قصيدة (عيون بهية) لنتبين إلحاح الشاعر على ضمير (أنا) مفتتحاً بها غالباً معظم الأبيات . والدلالة المستخلصة من هذا التكرار هي بالإضافة إلى تأكيد الذات التعبير عن حالة النزف التي تسيطر على الشاعر ، إذ يجد نفسه فرداً في مواجهة قوة طاغية هي السلطة لا يملك حيالها إلا أن يطلق صرخات تعلن عن وجوده رغم معاناته . ولا يعني الإكثار من استعمال هذا الضمير بمختلف مواقعه من الإعراب إغراقاً في النزعة الفردية وما قد تشي به من هروب في مواجهة المجتمع أو عزوف عن مشاركة الجموع أفراحها وأحزانها ، بقدر ما يعني اشتعال الشاعر بالرغبة في تعزيز موقفه الرافض للجور والقُبْح والزيف ولكل

ما يصادر حريته وحبه لوطنه وإيمانه بدور الشعر في كشف الباطل ، وريادة ركب الساعين إلى العدل ، هذا الدور الذي عبر عنه الشاعر الرومانسي الإنجليزي شيلي بقوله المشهور :

(تسكنني رغبة جامحة لتغيير هذا العالم) .

أما الضمير الثاني الغالب على شعره فهو ضمير المخاطب - الذي يرد غالباً في صيغة فعل الأمر - ، وهو الوطن أو الشعب ، وهو يزاوج بين هذا الضمير وبين ضمير الأنا غير مرة في القصيدة الواحدة . والمثال لذلك قصيدته (ذاكرة الماء) التي يقول في مقطعها الأخير مردداً ضمير المخاطب :

- تكبرين معي في العذاب

- وأرحل من وطن العاشقين ؟

- تصيرين أزهى على لون جرحي

وأجمل فوق وسادة حلمي

تصيرين أبهى مع الحزنِ

ها أنت بين يديّ

تنفست لونك حتى كبرت

تنفست حزنك حتى كبرنا معاً

غداً فيك يكبر هذا الوطن

ويتجلى الانتقال من أحد هذين الضميرين إلى الآخر - بما يدل على اتحاد المتكلم بالمخاطب أو اللهفة لتحقيق هذا الاتحاد - في المقطع الأول من قصيدة (أسكنيني لون عينيك) إذ يناجي المرأة الحبيبة التي ترمز إلى الأنثى وإلى الوطن معاً :

أسكنيني لون عينيك

أنا القادم من خلف ظنون الصحراء

ومعي كل ينابيع الأغاني الظامئة

وعبير الشعراء

خبئيني في مدى قارورة العطر بكفيك

أنا الطالع من بين غضون الموت والحزن

أنا الواقف خلف الطلل الباكي دهوراً

ومن الصيغ البلاغية الشائعة في الديوان صيغتا الاستفهام والنداء وهما دالتان على الشوق إلى ارتياد الحقيقة والسؤال الذي يتردد في رحلة البحث ، والصرخات الملتاعة نشداناً للدليل المُعِين والفارس المنتظر . فليست تجربة الشاعر التي يخوض غمراتها إلاّ رحلة الأسئلة التي لا تنتهي لأن الإجابة عليها مشروطة باندحار الظلام وتحقق إنسانية البشر في أكمل صورها . وكلما نضحت الذاكرة في أثناء الترحال بأطياف الماضي وأشباح اليوم لجَّ بالشاعر السؤال عن الغد المجهول وتشبثت يداه بأذياله الهاربة . ومن ثم يعبر عن معاناته وقلقه بترديد صيغتي الاستفهام والنداء أو فعل الأمر الدال على النداء الحائر في لحظات الحزن والمستفز في لحظات الثورة والمتعاطف حين النجوى مع المحبوب . ويقوم البناء الفني لقصيدة (فارس المستحيل) على أسلوب الاستفهام الدال على الانحدار إلى شفا حفرة المحاصرة واليأس ، فالشاعر يستهل القصيدة بقوله :

تلفَّتُ .. من أين أبدأُ ؟

هل تفسحون الطريق لصوتي ؟

هدوءاً ...

سأكتب بيتاً من الحزنِ

أو بعض بيت

وأسكنهُ

أين أمضي ؟ وهذا الضجيج يسابق صوتي

ويصبغ ورد فمي بغبار الذبول ؟

وماذا أقول ؟

ويختم القصيدة بقوله:

فإن تترجلْ يحاصرْك موتك

إن تتقلد جنودك أو تشهر السيف

يرتد نحوك منه الصهيل

فقل لي على أي جنبيك يا فارس المستحيل

على أي جنبيك سوف تميل ؟

وماذا قبيل الرحيل ؟

وأنت تنكِّس راية صوتك

ماذا عساك تقول ؟

وتتتابع أداة الاستفهام (هل) وتابعَتُها (أم) في قصيدة (أشجار اللون)، وهي معزوفة حنين جارف إلى الحب الضائع الذي كاد يتحول إلى طيف يرفل في بهائه الغامض ويُسيل دموع الأسئلة الحيرى وهو يكبر بحجم الدنيا جميعاً في عيني الشاعر وقلبه :

هل أنْتَ الدمعة في قلبي ؟ أم أنت الكونْ ؟

فبكائي كان كقاطرة ترحل في أدغال الحزنْ

ومعي عربات

والسكة لا أعلم من أينْ

هل أنت الحزن الغارب في دمعي ؟

أم أنت الغبش الطالع من أشجار اللونْ ؟

ويتقاسم الفعلان الماضي والمضارع مساحة كثيرة من النصوص. ففي قصيدة (اللحظات الهاربة) يبدأ سرد الرؤية بالفعل الماضي ثم يستحضر الشاعر ذكرياته التي تتداعى به إلى صورة من عهد الطفولة كمعادل للحظات الهاربة من عمره والتي يشتد إحساسه بحرمانه منها . وتجسيداً لهذه الصورة واستحضاراً لها يستعمل فعل المضارع . ويكمن موطن الإبداع في النص في تصوير طفل يمرح على الشاطىء بدلاً من استعمال ضمير المتكلم ، وهو الشاعر المحروم من عودة الزمن الذي مر كالطيف المُعْجَل أو خلسة المختلس كما يقول لسان الدين بن الخطيب في موشحه المشهور والصورة تنبض بالحركة ونكاد نسمع في ثناياها ضحكات الطفولة البهيجة ، ومن ثم تستعصي على النسيان إذ تُذْكي في المتلقي الإحساس بافتقاد العمر الجميل :

فكّرتُ مراراً

أن أصطاد اللحظات الهاربة العجلى

من عمري

ففتحت شباك الكلماتِ

وألقيت بها في بحر الكون الواسعِ

كانت ذاكرتي

تشبه نافذة الأفق المفتوحة

وهي تطل على البحرِ

وطفل يلعب في رمل الشاطئِ

يبني للريح منازلها

ويجرجر فوق الثَّبَج الطائرِ

أذيال الضحكات الجذلى

يرسم فوق أديم الزرقة والصدفاتِ

خطوطاً لبلاد تشبه ضحكته الأولى

ويعود فيمحوها

وفي بقية هذا النص المشع - والإشعاع من سمات معظم قصائد الديوان - إشعاعاً لونياً ساطعاً يوائم تصوير البحر وأفقه الضوئي المتسع المفتوح على المدى غير المتناهي ، ينحدر بنا الشاعر إلى نهاية أسطورته أو أقصوصته القصيرة الشجية . فالأفق يغلق نافذته البحرية على ذكرى اللحظات الهاربة ، ويفغر البحر فاه عن قاع موحش يلقف هذه الذكرى في أحشائه المظلمة ، فينطفئ الحلم ويعود الشاعر سجين هذا القاع . وكأن أيام الطفولة إذ تولت إلى غير عودة هي الفقاقيع التي ألقاها الطفل - قناع الشاعر - إلى البحر وهو يلهو على رمل الشاطئ مطلقاً صوته الممراح بالضحكات البريئة المطلقة تجاوبها الأصداء عبر الشرفات الفضية . وقد جاء الإيقاع الموسيقي هادئاً منساباً مثل مسرى الذكريات وصفحة البحر الساجي وجمال السكون ، وبطيئاً مثل الحزن الكامن في الأعماق . كما جاء تسكين الروي في نهاية القصيد ليناسب

وقع الصدفات بعد إلقائها في قاع البحر ، بعد أن كانت نهايات الأبيات ممتدة موصولاً بعضها ببعض لتلائم انفساح الفضاء أمام العينين الواسعتين الزرقاوين كلون البحر ولون الغمائم الممزوج باللون الأبيض على الأفق .

وتسترعي نظر المتلقي قبيل نهاية المقطع الأول تقنية الوصل والفصل بين الشاعر والطفل الذي يصوره ، ففي الحالة الأولى نجد الثاني مرآة للأول في عهد الطفولة ، وفي الحالة الثانية يفترق عنه إذ نفاجأ بذكر بلاد الشاعر التي كان بهاؤها قوة العين قبل أن تصطلح عليها الهموم فتفقد هذا البهاء . وهذه التقنية من أبرز سمات التصوير عند الشاعر إذ يجمع فيه بين الرومانسية والواقعية لكونه شاعراً ذا قضية يلتزم بها .

يلقي بالصدفات إلى البحرِ

ويصبغ بالزرقة عينيه الواسعتين

كنافذة الأفق المفتوحةِ

كانت ذاكرتي تشبه نافذة الأفق المفتوحةَ

لكن العمر سجين الصدفات القابعة الآنَ

بقيعان البحر

وإذا عدنا إلى تناول ديوان (محطات للتعب) من حيث أسلوبية الفعل تتمة لما سبق بيانه في شأن استعمال الفعل الماضي متقاسماً مع المضارع مساحة النص في قصيدة (اللحظات الهاربة) مع غلبة الأول ، فإننا نجد العكس في قصيدة (تل الزعتر) إذ ينهض بناؤها كله دون أي استثناء على الفعل المضارع منسوباً إلى ضمير المتكلم وهو الشاعر تارة وإلى ضمير الغائب المتعدد الانتساب تارة أخرى . ويفيد هذا

الاستعمال في تفجير الحركة في المشاهد والأصوات لكسر الرتابة والسكون . كما يؤدي المزج بين المضارع العائد إلى المتكلم والمضارع العائد إلى الغائب إلى التنويع حسبما تقتضي الرؤية والسياق الشعري . والقصيدة بهذه التقنية وبلوحاتها التشكيلية وموسيقاها من أنضج الأشعار الثورية التي استوحت ملحمة تل الزعتر . ونكاد نحس إذ نتملاّها صرخات الأبرياء القتلى ونداءات الفدائيين المستشهدين وأنات الشاعر النائحة حيناً والهاتفة بنصر المقاتلين حيناً آخر :

أتسلسل بين نتوءات الجسد الأبترِ

خيطاً من ماء

لكني أنفجر الليلة طوفان دماء

أتأرجح بين دمي المقهورِ

وبين دمي المنصورِ

وأرسم بالكف المبتورةِ

خطا منحنياً

بين جراح الآباء وأفراح الأبناء

أرسم بالدمع المتحجر قوساً قزحياً

يتلألأ في أحداق الموتى والشهداء

ويقدم هذا النص مثالاً آخر لبراعة الشاعر في استعمال تقنية الترديد القائم على تكرار الجملة أكثر من مرة للإضاءة والتعميق وكشف كل تضاعيف النص وزواياه غير المرئية . وقد يحقق الترديد أكثر من مستوى دلالي بالإضافة إلى ما يحدثه من نفَس ملحمي أو درامي من طريق التصعيد المتوالي والمتطور ، ونتبين ذلك في القصيدة السابقة

حيث تتكرر شبه الجملة (تل الزعتر) للدلالة على توالي الصرخات مثل الموجات العالية المتتابعة المتصاعدة مدوية في الآفاق مستصرخة الفدائيين واحداً بعد الآخر لبذل الدم دفاعاً عن الأرض وعن الأطفال والنساء الضعفاء ، ومُهيبة بذوي القربى وبالضمير العالمي ومنظمات حقوق الإنسان أن تتحرك لوقف العدوان الهمجي :

وأخط اسمي بدمى

أطبع وجهي المحروقَ

على أعقاب بنادقكم :

تل الزعتر

تل الزعتر

تل الزعتر

ويسترسل الشاعر متقمصاً روح المقاومين الذين يحفرون بتضحياتهم البطولية نفقاً يفضي إلى درب الحرية عبر شلالات الدم المنبجس من أعضاء الأبرياء المبتورة ، محتشداً بالشتائم ترجم المتخاذلين في زمن الخيانة ، وقد تجمعت في حنجرته أصوات الماضين والآتين من أصحاب الحق الفلسطيني المضيَّع . وتتكرر جملة (أتأرجح بين دمي المهدور وبين دمي المنصور) في ثنايا النص لتقوم بما يشبه وظيفة القرار الذي تنتهي به كل فقرة في الأغنية الموسيقية . كما تتكرر بالمثل جملة (أرهف سمعي لخطاكم). وقد جاء ختام القصيدة متفائلاً دون إقحام أو اصطناع لأنه ينبع من إيمان الشاعر بحتمية نصر المناضلين وتحول دماء الشهداء منهم إلى أشجار للحرية تنعم في ظلالها الأجيال الآتية :

أتأرجح بين دمي المهدور وبين دمي المنصورِ

وأرهف سمعي لخطاكم تتراوح في الزمن الأخضرِ

أُشْهر في أوجهكم كفي المقطوعة كالبيرقِ

أتناسل بين نثار دمي

وأقيء زماناً عشتم فيهِ

وكان اسمي

جثة عصفور محترقٍ

تطفو بين الفينة والأخرى فوق الماءِ

وتغفو في كتب التاريخ وذاكرة الأجيال

ويستمد النص الشعري قوته من مخاطبة الشاعر القتلة بلسان الضحية حيناً وخطابه لنفسه بلسان الفدائي حيناً آخر وهو حي يقاتل، ثم وهو يعود إلى أحشاء الأرض التي أنبتته ومات في سبيلها لتورق بعد ذلك بماء دمه:

وأعود إلى الزمن العربي المقهور

أعود إلى الأرضِ

لأوصل بين الجذر وعرى الأغصان

وأسقيكم بكؤوس دمي

أتأرجح بين دمي المنصور

وأرهف ثانية سمعي لخطاكم

في الزمن الأخضر

وعلى غرار شعرائنا القدامى إذ يرددون ذكر من يحبون في

القصيدة بل في البيت الواحد مثل مالك بن الريب في يائيته المشهورة التي يكرر فيها اسم الغضاء وهو موطنه ، فيذكره مرة في البيت الأول ثم مرتين في الثاني ثم ثلاث مرات في الثالث ، يردد علوي الهاشمي كلمة الخليج موطنه أربع مرات في جملة واحدة طويلة :

فأيقنت أن نسيم الخليج وظل الخليجِ

ونخل الخليج ورمل الخليجِ

هنا راكض في دمي

كما يكرر اسم بهية في القصيدة المعنونة باسمها :

شهقت بهية

ضحكت بهية

نهضت بهيةَ في مدى جسدي

رقصت بهية

ويردد لفظة الدم مراراً في القصيدة الواحدة ، ولا تكاد واحدة من قصائده تخلو منها كما سبق أن نوهنا ، مما يدل على اعتصاره خلاياه لفرط مَوْجِدته وصراعه النفسي ثم صراعٍ داخله مع الخارج . والوردة بالمثل ترد مكررةً في نصوصه بمختلف رموزها ، فهي عنده الوردة المرأة أو الوطن وهي وردة الدم ووردة الضجر ووردة النعاس . ومن أكثر الصور عنده رهافة صورة نخلة البن التي يكرر اسمها مراراً في القصيدة التي تحمل عنوانها . وكثيراً ما يرجع جمال صياغة النص لديه إلى تكرار الفعل مثلماً هو متحقق عند ترديد الاسم . ومن نماذج هذه التقنية ختام قصيدة (ذاكرة الماء) :

تنفست لونك .. حتى كبرت

تنفست حزنك .. حتى كبرنا معاً

غداً فيك يكبر هذا الوطن

ويتخلل الفعل (يكبر) أيضاً ثنايا النص في تلك القصيدة :

هل أنا وردة تزهر الآن بين خلايا دمكْ

وتكبر في كل يوم مع الحزنِ ؟

هل أستريح على ساعديك وأحلم بالحبِّ

في آخر اليوم ؟

تكبرين معي في العذاب

ومن الألفاظ الأثيرة عنده لفظة اللون فهو من عشاق الألوان والأطياف القزحية ومساحة النص عنده تتشكل من تضاريس ملونة . وفي القصيدة السابقة - على سبيل المثال - يذكر كلمة اللون مرتين في صيغة ترفع المستوى الجمالي للنص :

تصيرين أزهي على لون جرحي

تنفست لونك .. حتى كبرت

وقد مضى بنا كثرة ترديده كلمات الحزن والمدى والدم والخارطة والبحر والأمواج للدلالات التي أشرنا إليها . كما أشرنا إلى إيثاره تكرار حروف بعينها ولاسيما حرف الراء وحرف الحاء في مقطوعة المحارة من قصيدة (عيون بهية).

وهذا التكرار من شأنه أن يولد مستوى صوتياً خاصاً للنص ، وقد يتضافر مع تقنية أخرى في هذا التوليد وهي الجناس الذي كثيراً ما يرد في شكل قواف ، ويؤدي إلى إيقاعات داخلية تعبر عن صوت الحدث أو مجرى الشعور فضلاً عن وظيفتها الجمالية . ومن أمثلة الجناس في

صورته البسيطة : جراح / أفراح ، تطفو / تغفو ، صامتاً / صامداً / صاعداً ، هوى / هم ، صوت / صَوّل / صولجان ، المُنى / المنية ، صقيل / صهيل / صليل . ويبدع علوي الهاشمي في ثنايا بعض قصائده فقرات غنائية تقوم على التقفية التي تؤلف بين الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية مقيمة بذلك جسراً بين القصيدة البيتية العمودية والقصيدة الحديثة . ففي (مهرجان الدم) يستعمل قافيتين في كل بيت أولهما الحاء والثانية الياء وذلك في المقطع الآتي :

رقصتْ على وقع مواويل الجراحِ

وقبلتني

ماست كسنبلة الحقول مع الصباحِ

وعانقتني

ولففت عاطفتي عليها كالوشاحِ

فلملمتني

رقصت بهيه

رقصت فراقصت الرياح

وراقصتني

وفي هذه القصيدة نجد التقفية ذات الرنين المعبر عن الصوت والحركة معاً في السطور الآتية ، والضمير في الفعل يرجع إلى الشظية التي انطلقت :

عبرتْ مدى الكون الوسيعِ

وقبة الزمن السريعِ

ومازجتْ بين النجيعِ

وفاجأت صمت الجميعِ

بلحظ عين خالطت بين الشموعِ

وبين هرولة الدموع

ونجد تكرار الكلمة الواحدة والكلمتين المتجانستين في قصيدة (وردة الضجر) مع استعمال أسلوب المراوحة أو التضاد :

نتلفت

لا أحدٌ حولنا في الطريق

وكان الطريق ضجيجاً من الجمعِ

كان الضجيج خليجاً من الدمع

وفي ترجيع غني بالقوافي الداخلية المركبة كأنه موال شعبي يقوم على الجناس الكامل أو الناقص في نهاية كل فقرة أو في ثناياها ، يغني علوي الهاشمي في قصيدة (صاحبة الوجه الغنائي) :

يا غناء البيد يا غصن التجاعيدِ

ويا لون المواعيد

أعيدي وجهيَ المطفأ في الرملِ

إلى دوامة الريحِ

وشديني إلى جذر التباريحِ

أريحي وجهك المتعب في صدري

وغني فوق قبري

ومن السمات الأسلوبية عند علوي الهاشمي تناصٌ كثير من قصائده مع التراث الإسلامي عامة والعربي خاصة ، فهو يستلهم صوراً

وتراكيب ورؤى من العناصر الحية في الذاكرة من هذا التراث . وتضميناته شاهدة على استيعابه روائع شعرنا القديم وحسن اختياره ووضعه في مواضعه كما هو أو بعد تحويره بما يتفق مع رؤيا الشاعر . كما يستعمل هذا التضمين أحياناً على سبيل إسقاط الماضي على الحاضر. وهو ينهل أحياناً من القرآن الكريم وقد سبق أن عرضنا توظيفه للألفاظ والمصطلحات المقتبسة من عالم الإشراق .

وأكثر قصائده استيحاءً للتراث الشعري في المعلقات وفي صدر الإسلام لدى العذريين تضميناً وتناصاً وتنويعاً ، قصيدته (أسكنيني لون عينيك) ، فهي تمثل الحداثة لغة وصوراً ورؤيا وامتصاص الرحيق السحري وإشعاع العبق القديم في آن واحد ، إذ يغمس ريشته في بوتقة الطلليّات ، فيستلهم مواقف شعرائنا الخالدين على مواقع آثار الأحبة الراحلين لإذكاء مواجده التي بثّتها في حناياه مرارة عصرنا القاسي وتداول شعوبنا العانية بين أيدي البغاة والمارقين .

وهكذا نستاف في تلك القصيدة عبير النبات الصحراوي وصَبا نجد ، ونسمع خرير الينابيع في الواحات وآهات الشعراء العشاق الظماء الحيارى ، وقد صارت في صوت علوي الهاشمي مرثية لعصر البراءة الغائبة وحنيناً جياشاً إلى مواسم الغناء من القلب الخلي . وهو إذ يناجي حبيبته ينادي وطنه الحلم والحقيقة خلال استرجاعه مفردات البادية في العشق في السلم والسيف في الحرب : (رمل الصحاري ، المعمعة ، القبيلة ، العشيرة ، الطلول الدارسة ، القافلة ، الفارس ، أطناب الخيام ، الفيافي ، الجزيرة العربية) :

أسكنيني لون عينيك

أنا القادم من خلف ظنون الصحراء

ومعي كل ينابيع الأغاني الظامئة

ويسترسل موظفاً قصة قيس العامري ، مضمناً السياق أبياتاً لقيس من أرقّ وأشجى ما فاض به وجدان العاشق العذري ، ولاسيما الصورة السيريالية في البيت الأول مع تغيير طفيف في البيتين الآخرين، ومُسقطاً مأساة مجنون ليلى الذي تبرأ منه قومه على اغترابه في وطنه وحرمانه منه :

أنا الواقف خلف الطلل الباكي دهوراً

دون أن تسمعني تلك الطلول الدارسة

مرة في العمرِ

أو ترجع لي ليلاي من منفى القبيلة

مرة (تندى يدي

ينبت في أطرافها الورق الخضر)

إذا ما لامست أطراف ليلى

أو تداوى ناظري المجهد منها

بالعيون الناعسة

مرة نرجع طفلين صغيرين

لنرعى البُهْمَ .. آهٍ

ليتنا إلى الآن لم نكبر

ولم تكبر البهمُ

ويكرر (رمل الصحراء) إيماء إلى الهموم التي تحاصره والمآسي التي استغرقت التاريخ العربي ، وهي تجثم على صدره المتعب وتقض حلمه في غفوته ، وهذا الصدر ساحة تدق عليها أوتاد خيام

المسلطين على الضعفاء في الأرض ، وصاحبه فارس متوحد باغترابه متمرد على القبائل هائم في صحاري الخيال المتعلق بأستار غد طال انتظاره ، فالوقت يمضي سدى ولا صدى على الطريق الموحش الطويل، وتتداعى الصرخات :

إمسحي عن جبهتي رمل الصحاري

وغبار التعب الجاثي على صدري

انفضي عني تواريخ الظلامْ

متعب فارسك القادمُ

من معمعة الشعر وترصيع الكلامْ

متعب فارسك القادمُ

من خلف صفوف القافلة

لم يزل رمل الصحاري ملء حلقي

وعلى ساحة صدري

لم تزل مدقوقة أطناب آلاف الخيامْ

متعب ... آتيك من أقصى الجزيرة

ضارباً عرضاً وطولاً في الفيافي

صرخات هدها الضنى والظمأ إلى ماء ورد مجهول . ومن ثم تتحول إلى بحث حزين ، ويتكرر النص المعبر عن هذا الشجى الذي يملأ النفس والكون (متعب فارسك القادم) . ثم ينتقل الشاعر إلى اقتباس آخر من التراث الشعري مرادف وموازٍ في الدلالة وهي الحصار والنفي للتراث الذي خلفه لنا قيس بن الملوح ، وهو اقتباس البيت الذائع لطرفة بن العبد :

إلى أن تحـامتني العشـيرة كلهـا		وأفـردت إفـرادَ البعـير المشـردِ

في معلقته التي استهلها بوقفته على أطلال حبيبته خولة :

لخولـــةَ أطـــلالٌ ببرقـــةِ ثهمـــد		تَلُوح كباقى الوشم فى ظاهر اليدِ

وندهش إذ تطلع علينا خولة الهاشـمي مجلـوة كـالطيف مشـتملة بوشاح الوطن ، وندرك من دموعها المنسكبة أنها الوطن الجريح نفسه . ويتحول النزف في أبيات الختام إلـى لحن حب ثـائر وأغنيـة توديـع إلـى عالم الخلود لعشاق هذا الوطن وشهداء الحرية :

حين أبصرتك يا خولة في الحلمِ

تحامتني العشيرة

وتأبَّى عن حديثي الأهل والناسُ

وكل السابلة

وتحامتني صبايا الحيِّ

إلا أنت يا خولة كنت الشاغلة

والجريرة

أسكنيني لون عينيك

اِفتحي بوابةً للدم والموتِ

انتهت بيني وبين الوطن المذبوحِ

في قلبي المسافاتُ

انتهى الوقت الذي كانَ

سريراً في يد الخوفِ

وصار السيف مهدا

والعذابات وساده

والشهاده

وطناً نقرؤهُ

قبل كتاب الموت

وفي البيتين التاليين تناص بالمعنى لا اللفظ مع قول قيس في مناجاة جبل التوباد مرتاده في الصبا مع ليلاه وقد هيّج مرآه شجونه :

وهللت للتوباد حين رأيته

وكبر التوباد حين رآني

إذ يقول علوي الهاشمي في (نخلة البن) :

هنا ، نخلة البن حين رأتني هنا

عرفتني ، فما أنكرتني

وهفّت بظل الشعور على كتفي

فلملمته في يدي غيمة من أريج

ففاح من الشعر عَرف البخور

وعلى النسق التعبيري القرآني في سورة الكهف يصور علوي الهاشمي الزمن الذي يتسربله ، وذلك في قصيدة (مهرجان الدم) نهجاً على آية (وكلبهم باسط ذراعيه بالوصيد) إذ يقول :

كان مثل أبي الهول

معتمراً صمته الحجري الوقور

مقعياً

باسطاً بين كفيه حاشية الملك والصولجان

ونستشف التأثر بأسلوب القرآن أيضاً في قوله :

قالت بهية : شابت الأحلام في فوديَّ

فارجع يا حبيبي

وابيضت الأحزان في عيني

فارجع يا حبيبي

وقد اهتدى علوي الهاشمي منذ وقت مبكر إلى منبع ثر آخر ينهل منه صوره الكلية وتعبيراته المجازية ، وهو عالم المصطلحات اللسانية ولاسيما في الشعر ، ونعني بها الأجزاء والعناصر التي يتألف منها مثل الكلمة والقافية والحرف والبيت ، وأخذ عليه هذا العالم لُبَّه لأنه من عشاق الشعر مثلما هو من عشاق الوطن والحب والحرية ، بل إنه يتخذ الشعر موطناً لروحه يفيء إليه كلما غص حلقه برمل الصحاري ولفحها الحارق ، فيجد لديه السلوى والعزاء بل البديل عن عالم البهجة الذي يفتقده . فهو رفيق طريقه الذي لا يخون ، وهو السلطان الذي لا يدين لغيره ، كما يبين ذلك في قوله عن ثنائية العشق : الشعر والوطن :

أوصيتك

....

ولا تُسكن جنبيك هوى كهوى الأوطان

والشعر الذي يجدر بهذا الاسم عنده هو الشعر الثورة والكلمة الفعل ، ولذلك يأسى حين يرى نفسه فارساً قادماً (من معمعة الشعر وترصيع الكلام) وكأنه يردد مع أبي تمام بيته المأثور :

السيف أصدق أنباء من الكتب   في حده الحد بين الجد واللعب

أو هو يأسى لأن العرب في عصور الاضمحلال قد هاموا في

أودية الخيال واستبدلوا بالقوة ورباط الخيل النظم المنمق والقوافي المزركشة . بيد أنه يعود إلى إيمانه بجلال مملكة الشعر الحق وسلطان الشاعر على القلوب وقدرة إبداعه المتفرد على أن يجعل الإنسان أكثر عراقة في انسانيته كما يقول المازني ، ومن ثم أكثر نزوعاً للحق وثورة على البهتان . فهو يستوحي هذا العالم الزاخر بالكنوز مخبوءةً في أعطافه ، ويكبر أحلامه إذ تتحول بالصدق وسحر اللغة إلى حقائق على أرض الواقع . وهو يقبس مفردات هذا العالم مثل الكتاب والقراءة وهو يمجد استشهاد البطل الشعبي لكي ترفرف راية الوطن وتتوالد الأجيال :

وطناً نقرؤه قبل كتاب الموتِ

ومثل المصطلحات العروضية في قصيدته النثرية التي لا ترقى إلى مستوى الشعرية (جداول في ظلال زهرة الكاميليا) :

يا زهرة الزهرات

لم يقتلوني

ولم أغب عنك لحظةً واحدة

ولكنني كنت بعض الوقت مختبئاً

خلف صخب البحر وطبول القافية

أجرجر خطوي في قيود العلل والزحافات

وأنتعل حروف الرَّويّ والإشباع

ويعبر عن القوة الروحية الكامنة في أبياته الشعرية ، لأنها خفقات قلبه ، ورجع أنفاسه ...، بقوله موظفاً لفظة (كلمات) في قصيدة (صاحبة الوجه الغنائي) :

أريحي وجهك المتعب في صدري وغني

فوق قبري

هاكِ شِعري ، لا تمري

دون أن تنثر كف الريحِ

أغصان دمي في الكلمات

وفي قصيدة (اللحظات الهاربة) :

ففتحت شباك الكلماتِ

وألقيت بها في بحر الكون الواسع

ولما كانت الكلمات التي يتألف منها هذا العالم الساحر تتأطر في بيت مفرد أو في أبيات مجتمعة ، فإنه يستعمل لفظة (بيت) في مقطع مضيء يتسم بالجدة بفضل هذا الاستعمال ، وذلك في مطالع قصيدته (فارس المستحيل) :

تلفتُ .. من أين أبدأ ؟

هل تفسحون الطريق لصوتي ؟

هدوءاً ...

سأكتب بيتاً من الحزنِ

أو بعض بيت

وأسكنهُ

والتقنيات الفنية تترى في الديوان ، ومنها غير ما ذكرنا أسلوب المحاورة الذي يضفي سمة درامية على الصوت الغنائي المفرد ، فتخف حدة النزعة الذاتية ونشعر كأننا نصغي إلى أصوات متعددة سواء أكان الحوار ملفوظاً أو مكْنيّاً .

* * *

البئر ... المنفى / الحلم

محاولة في القراءة

أسامة محمد الملا

١/١ عتبات :

" كلما كانت المعرفة تامة بالذات اتضحت الرؤية للآخر "

في البدء لا نزعم أن لدينا القدرة على تربيع الدائرة لكن يبدو أن لطبيعة المنهج والأقصوصة أثراً في هذا العنوان .

(الدائرة / المربع) محاولة لدراسة أقصوصة " بئر الحمام " للقاص السعودي عبدالله التعزي*.

إذن نحن أمام دائرة من خلال البئر / النص وأمام مربع النقد / القراءة وذلك من خلال اتخاذنا مربع (غريماس) العلاماتي الشهير نموذجاً للتحليل وتوليد وإنتاج الدلالة للبنية السردية .

لذلك فنحن أمام الدوائر الإبداعية حين تتشكل من خلال بنية توليدية قادرة على تحويل كل مربع دلالي إلى نص مدور وإعادة كل دائرة نصية إلى أصلها المربع وهكذا ....

ولسعينا في معرفة البنى المكونة للأقصوصة كان لابد من وضع منصوصاتها في سلسلتين : تأليفية وأمثالية ، ثم الإنتقال من التأليفي إلى الأمثالي وبالعكس ، كما بشرت به البنيوية ودعت إليه لاستحضار الغائبين عند استنطاق النصوص . ومن خلال تقابل تلك المنصوصات فيما بينها تتحدد أركان البنية السطحية للأقصوصة وفق تصوير .. (رولان بارت) :

(الفاعل ⟵ محور البحث ⟵ موضوع البحث ، المعارضون ، المساندون) .

ثم اكتشاف البنية التوليدية العميقة بتطبيق المربع العلاماتي القادر على تصور الدلالة وإنتاجها وفق ما دعا إليه " غريماس " في مربعه العلاماتي .

وبهذا تستكمل أركان هذه المحاولة بشقيها البنيوي – العلاماتي**

[١/٢] أركان البنية السطحية :

[١/١/٢] المرسِل / الفاعل :

نستطيع تحديد الفاعل من خلال استعراض الفعل في الخطاب السردي سواء الأفعال التي يقوم بها أو يخضع لها . لذلك نستطيع أن نستثمر هذه المنصوصات في تحديد محور البحث فيما بعد .

ولاستعراض الفعل نقيم الجدول البنيوي التالي المحدد لمنصوصات الفعل بشقيه القيام بالفعل والخضوع له :

الفعل

القيام بالفعل	الخضوع للفعل
• أقترب من الماء	• أتشقق من العطش
	• أجد لساني يلعق التراب
	• اكتست فانلته ببقع الطين
• ينظر إليهم وهو يقف وسطهم	• تميز شاربه
	• تذكر أهل شعب عامر بأبيه المارد الأسود كما كانوا يطلقون عليه

• مرتكزاً بمؤخرته على حافة البئر	• وهم متزاحمون حوله
• يرتفع صوته الصامت بلا شيء	
• لم يقترب من البئر غيره	• يقتربون أكثر منه.
• ينظر إليهم دون أن يتكلم	• انحسرت الفانلة عن سرته.
• يضع يده اليسرى في وسطه...	
	• لقد سقطت عند قدميه.
• لم يكن يعرف أن صرخته .. ستربك شعب عامر	• في هذا الشهر وجدها عند قدميه.
	• لم يرتجف عندما لمس شعر رأسها ساقه السوداء.
• صرخته كانت مدوية	
• كان واقفاً في قاع البئر المتبيس	
• بعيون تلمع بالرجاء	
• يرمي بالحجر إلى أعلى	
• كان عندما يدخل شعب عامر ... ينعطف يساراً	
• أول شيء يذهب إليه.	
• لقد أخذ على عاتقه...	
• لكنه لايزال متمسكاً بمكانه.	

• يبعد الأطفال عن فتحة البئر .	
• يدخل كل أسبوع ... يصلح جدرانها .	
• يصعد ويجلس القرفصاء على الأرض مسنداً ظهره .	
• وهو لا يتحرك	
• بدأ في دفن الحمام	
• يأخذ الحمامة ويغسلها ثم ينزل ..	
• يحفر في جدران البئر المهترئة	
• لم يكن يريد أن يراه أحد	
• كان يدفن الحمام في وسط الليالي	
• وضع الفتاة على كتفه وتسلق	
• ساحقاً بقدمه	
• ... أطل وأخرج الفتاة ووضعها	
• لم يسمع صوت الإسعاف ... لم يتكلم كثيراً	
• ليعود إلى مكانه القديم يبعد الأطفال ويمنع ردم البئر.	

الجدول السابق استطاع أن يقيم الأقصوصة على نحو ثنائي حافظ من خلاله على التأليفي والأمثالي . ومن خلال ذلك نستطيع أن نخلص إلى أن الفاعل / المرسل هو : الذات الفاعلة المتمثلة في الشخصية المحور (عم سمعون) . ولنا أن نقول منذ البدء بأن المقطع الشعري في بداية النص لم يكن نصاً موازياً للسرد بل إنه كان في لحمته مناطاً بعنوانه وملتحماً بمضمونه . بل إننا نؤكد على أنه النص المكثف لكل أحداث الأقصوصة ، الناطق بكل مضامينها وهذا ما سنلحظه لاحقاً .

لذا نرى أن صوت الذات الصارخ من ظلمات المنفى / البئر :

أتشقق من العطش

أقترب من الماء كثيراً ..

لدرجة أنني أجد لساني يلعق التراب .

لم تكن هذه القصيدة المتحجرة سوى النقش الذي اختطته الذات كشاهدة القبر قبل أن تشرع في مراسم جنازتها . الذات المتشققة كجدران ذلك البئر تسعى إلى نقطة حياة قبل أن تتلاشى بالتفتيت والتداعي سعياً منها للترميم والبناء .

قضية وجودية تلك التي تلهث من أجلها الذات ، لسرقة زمن يحقق لها قدراً من استعادة التوازن والمصالحة مع الآخر (الارتواء).

بالنظر إلى الأفعال التي يقوم بها الفاعل يتضح تفاوتها من حيث الفاعلية والتأثير ، فهي تبدأ ساكنة (العمود ١ المنصوصات من ٢ إلى ٧)، حتى تأتي صرخته المدوية للإعلان عن تحول الحدث من السكون والسلبية إلى منطقة الحركة والديناميكية . وما إن ينتهي مشهد الفتاة وإخراجه لها حتى تعود أفعاله نحو السلبية والرتابة مرة أخرى. (ع ١، م ٣٠ ، ٣١).

من الملاحظ أن أفعال الذات كانت أشبه بردود الأفعال وليس إنشائها ؛ فالفاعل أقرب إلى منطقة الخضوع للفعل في البدء ثم القيام بالفعل كنتيجة له بعد ذلك .

فعندما " أتشقق من العطش ⇐ " أقترب من الماء " و" وأجد لساني يلعق التراب"

وعندما " يقتربون أكثر منه " ⇐ " ينظر إليهم دون أن يتكلم "

وعندما " لقد سقطت عند قدميه ⇐ " صرخته كانت مدوية "

وعندما " يا عم سمعون تكلم " ⇐ " أريد الشرطة "

وعندما " أفرج عنه بعد أسبوعين " ⇐ " ليعود إلى مكانه القديم "

وعندما " يعرفان الحمام هجر البئر بعد أن جفت تماماً " ⇐ " بدأ في دفن الحمام"

الأفعال لم تكن خاضعة لسيطرة الفاعل على العكس تماماً فهو يقوم بدور المتلقي لآثارها لا المنشىء لها . لذا نرى أن الفاعل فقد الكثير من التأثير والفاعلية في النص وبقي في منطقة الترميم للمشهد الحدثي لا الباني أو الهادم له !!

وهذا ما يوضح أن الفاعل يقع تحت مؤثرات تحُد من دوره في النص وفي الحياة وهذا ما سنلحظه في موضوع البحث والرغبة .

ولبيان أوصاف ذلك الفاعل نضع المنصوصات الدالة على ذلك في الجدول التالي :

خارجي	داخلي
• تكتسي فانلته ببقع الطين	• يتشقق من العطش
• يقف وسطهم كالليل أسود	• يرتفع صوته بلا شيء
• تميز شاربه الأبيض بوضوح	• لم يكن يعرف أن صرخته ستريك..
• لم يكن حليق الذقن	• يشعر أن البئر هي المنقذ
• في حدود السبعين من عمره	• أخذ على عاتقه ترميم الفتحة

• يتمتع بقوة جسدية كبيرة	• لا يطلب العون من أحد
• قدمـاه المتشـقـقتان والمتريتـان متباعدتان	• لم يرتجف عندما لمس شعر رأسها ساقه السوداء ....
• رأسه معصوب كيفما اتفق	
• انحسرت فانلته عن سرته	
• من صرخته كانت مدوية	
• عند اصبع قدمه المحناة	
• ينظر إلى حافة البئر بعيون تلمع بالرخاء وأنفاسه تكاد لا تسمع	
• فقد حفرها جده عندما كان مملوكاً قبل مائة وعشرين عاماً ونقل هـو وأبوه الماء منها.	
• لونه الليلي يتناسب مع الطين	

الجدول يوضـح السمات الشخصية للفاعل مـن خـلال أوصافهـا الخارجية والداخلية المتمثلة في الآتي :

عم سمعون رجل في السبعين من عمره (ع١ ، م٥). يعمـل فـي شعب عامر بالماء (ع١ ، م١٣) وقد كان والده وجده يفعلـون ذلـك ، ذو بشرة سوداء تميز شاربه الأبيـض ، لـم يكـن حليق الذقن ويتمتـع بقـوة جسدية كبيرة (ع١ ، م١٢ ، ١٣) شخص بـلا أعوان (ع٢ ، م٦) مؤمـن بأن البئر هي المنقذة الوحيدة لسكان الشعب ولـه مـن العطـش والتشـقق (ع٢ ، م١ ، ٤) .

ويبـدو أننـا استثمرنا تلـك الصفـات فـي تقاطعاتهـا لموصوفيـن آخرين نزعم أنهم أقنعة للذات استترت وراءها في فـترات متفاوتـة طيلـة أزمنة النص .

تتضح تلك الأقنعة من خلال الجدول التالي : (للمنصوصات الدالة يراجع النص) .

السمات / الشخوص	الطائر	الذات	الفتاة	البئر
اللون	• أسود	• أسود	• أسود	• أسود
الموت	• حسي	• حسي	• حسي	• حسي
زمن الموت	• ليل	• ليل	• ليل	• ليل
الوظيفة	• انقاذ	• انقاذ	• انقاذ	• انقاذ

لقد اتضح من خلال السمات المشتركة الموضحة في الجدول السابق (اللون ، الموت وزمنه والوظيفة التي قامت بها الشخصية في النص) ، اشتراك كلاً من البطل والفتاة والبئر والطائر في سمات واحدة . مما يعزز افتراضنا من أن كل تلك الشخوص أقنعة تلبست بها الذات في النص ؛ أو لنقل إن سمات التوحد كانت طاغية على هذه الشخوص فالفتاة كانت تمثل ذات البطل في ذروة انكسارها ، فهي لم تظهر إلا ساعة إعلان عدم قدرته على البقاء في حالة اللاموت واللاحياة تلك (العزلة)، في حين أن البئر كانت دوماً ملاذ الذات ومسكنه سواء في حالة الحياة (الماضي / السقيا) أو في حالة الموت (إقبار الحمام والطائر الأسطوري) الذات كانت البئر التي فقدت قدرتها على بث الحياة (مرحلة الماضي) سبب العجز والشيخوخة وعوامل الزمن ، لذا أصبحت مكاناً للذكرى (مرحلة إعادة الماضي) فالموت (مرحلة الحاضر والمستقبل). لقد كانت قريبة الصلة بالبطل لدرجة أنها تعتبر ابنة لأبيه وجده منذ مائة وعشرين سنة لم يكن يبكيها بقدر ما كان يبكي ذاته ممثلة فيها .

أما الطائر الأسود الذي ظهر بعد وفاته بستة أيام فلم يكن سوى الذات في بعدها الأسطوري قام بنفس الدور الذي يقوم به البطل حماية للبئر ثم التوحد معه حين الوفاة .

[٢/١/٢] الموضوع / محور البحث

الموضوع يكمن في ترميم الذات قبل إقبارها ، وتحقيق الفاعلية لها من خلال إيقاف حركة الزمن وإعادتها إلى زمن الفعل والحدث (الماضي / الحياة) ، والهروب من زمن لا تنتمي إليه (الحاضر / الموت). ومن خلال ذلك نجد أن الذات لاتزال " متمسكة بمكانها ". المحافظة على الذات من الاندثار والتهشيم يقابله حرص البطل على ترميم البئر بمفرده " لقد أخذ على عاتقه ترميم الفتحة " ، دون أي محاولة للتواصل مع الآخر " دون أن يطلب منه أحد ذلك ودون أن يطلب العون من أحد ". وأي محاولة للتواصل وعقد مصالحة معه وإعادة الفاعلية تبوء بالفشل ؛ فها هو الحجر لا يتعدى فوهة البئر إلا عندما عاد بإعلان وفاة الذات من خلال جثة الفتاة .

كان يؤكد على أن إعادة الزمن هو الحل الوحيد لإقامة الحوار / الحياة بينه وبين الآخر لكن ذلك لم يتم . إن الدور الذي كانت تلعبه البئر كانت تلعبه الشخصية قديماً (السقيا) بث الحياة . وعندما فقدت البئر قدرتها على ذلك أصبحت قبراً للأشياء الجميلة ثم ماتت تلك البئر ولم يجرؤ أحد على فتحها :

بئر ←——— منفى ←——— قبر

يبدو من الضروري أن نضع منصوصات الرغبة / الموضوع الذي ينشده الفاعل ويطمح إليه في الجدول البنيوي التالي وذلك لأننا لن ننتظر أن يكون صريحاً بقدر ما يكون مستتراً في غياهب النص / البئر ، لإيماننا بقدرة الجدول على استحضار الغائبين :

ما سلبه البطل [−]	ما يطلبه البطل [+]
• أكثر من أربع سنوات لم يقترب	• وهو يرمي بالحجر إلى أعلى

أحد من البئر	فيرتفع ويتعدى حافته
• فبدا كمركز منخفض لحفرة كبيرة	• وهو أول شيء يذهب إليه ويشعر أنه البئر المنقذة...
• لقد سقطت عند قدميه...	• ونقل هو وأبوه الماء إلى كل سكان..
• في كثير من الأحيان لا يتعدى الحافة	• لقد أخذ على عاتقه ترميم الفتحة دون أن يطلب مساعدة من أحد .
• قل الماء في البئر	• يهاجر الحمام كل يوم... ويعرف أن هذا كان قبل عشرين عاماً ولكنه لايزال متمسكاً بمكانه
• أصبح الحمام فقط هو الذي يستطيع أن يشرب...	• لايزال يبعد الأطفال عن الفتحة.
• منذ خمس سنوات بدأ في دفن الحمام...	• يدخل كل أسبوع... يصلح جدرانه.

ما الذي يريده البطل ويرغب فيه ...؟ لعل المنصوصات السابقة تؤكد لنا (خصوصاً مقطع ٥ عبارة ٢) " أن يظل مكانه " ملخص المعركة في النص رغبته في أن يبقى مكانه . المكان كوحدة زمكانية وحياتية ووجودية الذات / الفتاة عندما " هوت كآخر راية في المعركة " كانت تؤكد على أن تلك المعركة بين مكانه القديم والجديد قد انتهت وانتصرت قيمة الموت (م٧ ع١) على قيمة الحياة (م٢ ع٢). الذات تبحث عن وجودها وحياتها الإنسانية لكن تلك الحياة مرتبطة بوحدة زمكانية حياتية بعيدة عنها إنها هناك في زمن البئر / الحياة لا زمن البئر / الموت . لذا فالمتحكم بالحياة الإنسانية ،هنا هم " المتحلقون حوله " " الآخر " الذي استطاع أن يتخلى عن الماضي بكل معانيه ومحاربيه القدماء .

لذا نرى أن حياته الفاعلة الماضية زمن الشباب (السقيا) هي المطلب التي كان يسعى إليه ومحور الرغبة التي حارب من أجلها ومات طلباً لها .

من خلال المنصوصات السابقة يتضح أن دلالة العجز والشيخوخة للبئر وللذات ، تتضح من خلال العمود الأول خصوصاً في محاور : (عدم الاقتراب ، قلة الماء في البئر ، ثم انعدامها وأخيراً القبر للحمام ثم أصبح مركز منخفض لحفرة كبيرة وهكذا) . يتدرج مظهر العجز في جسد البئر حتى يصل به إلى الموت الحقيقي وهذا ما يتضح في توحد الطائر به وموت الفتاة فيه وإقباره للحمام قبل ذلك كله . فمظهر الموت بدأ يدب شيئاً فشيئاً في الذات متدرجاً من التوقف عن ممارسة السقيا إلى الموت الحقيقي .

في المقابل وبشكل حاد تطالعنا الذات برغبتها بعودة البئر إلى سابق عهدها (ع٢ ، م٢) من خلال إصلاحه جدرانها وتنظيف قاعها من الأحجار (ع٢ ، م١ ، ع٢ ، م٤ ، ٧) .

نستطيع تمثيل محور الرغبة على النحو التالي :

* العجز ← محور الرغبة ← * الشباب

البطل يهرب من زمن العجز والشيخوخة إلى زمن الفتوة والشباب ، من زمن عدم الفعل إلى زمن الفعل ، وللحصول على ذلك يقوم بتذليل بعض العقبات (يصلح جدران البئر ، يقذف بالأحجار بعيداً عنها) .

لكنه يفشل !

لماذا ؟ لأنه كلما يتقدم لتحقيق تلك الرغبة ، كلما تقدم خطوة في الابتعاد عنها . حيث أن الرغبة متصلة بوحدة الزمن التتابعية وعجلة الزمن تتقدم بتقدمه في العمر المتعارض مع رغبته " العودة إلى الشباب" لهذا فكأنه يتقدم إلى الوراء لذلك فإنه لن يصل !

تذكرنا تلك الصورة بالسراب فكلما تقدم نحوها ، وظن أنه قريب

منها ، بدت كأبعد ما يكون وهكذا كان مطارداً للسراب وهذا يتناسب مع شدة حاجته لتلك العودة لمياه الماضي (الشباب) التي ظهرت لنا في بداية النص :

مع دلالة العطش : أتشقق من العطش

لذلك فهو يقترب من الماء كثيراً يهرول نحو ذلك الماء : أقترب كثيراً لدرجة أنني

النتيجة : ألعق التراب

لم يزده ذلك الماء إلا مزيداً من الظمأ . لم يزده ذلك البحث وراء زمن الشباب إلا مزيداً من مسافات العمر التي تبعده أكثر فأكثر عنه!!

[٣/١/٢] المساندون

الحمام

تتضح القيمة لهذا المساند من خلال المنصوصات التالية:

[+]	[-]
• مع الأيام أصبح الحمام فقط هو الذي يستطيع أن يشرب من البئر • يهاجر الحمام كل يوم من أطراف مكة... ويعود إليه في آخر النهار ليشرب	• ... ويعرف أن الحمام هجر البئر قبل سبع سنوات • منذ خمس سنوات بدأ في دفن حمام (رب البيت) يأخذ الحمامة الميتة ويغسلها • وضع الفتاة على كتفه وتسلق جدران البئر ساحقاً بقدمه رأس الحمامة

إن ما يبدو هنا من دور الحمام على أنه مساند متفاوت ومتراوح

بين السلبية والإيجابية ، فهو وإن بدا إيجابياً إلا أنه سرعان ما يتحول إلى أثر سلبي ؛ مما يؤكد على أن الحمام حاول أن يساعد الذات على النهوض والبقاء والفعل ، إلا أنها انهارت بعد موت المساند فأقبرته ثم ماتت الذات / الفتاة، ومن ذلك حطمت رأسه المطل من القبر المفتوح . فهو لم يكتف من أن يتحول إلى قيمة سلبية بل أصبح يُحمل الذات أعباءً إضافية ، وبذلك يتحول الحمام من حقل المساند للذات إلى المسحوق بفعلها بعد هجرانه للبئر . ما هي دلالة الحمام في النص يبدو أن الحمام ذو أثر بالغ في مجريات الأحداث في النص ؟. لقد كان العنصر الوحيد المشارك للذات في عزلتها في البئر . الحمام كان آخر الكائنات شرباً من البئر أي أنه أكثر الكائنات التصاقاً بالبطل ، ثم إنه تحول من فاعل إلى مصدر للأمل فهو الذي يبث الأمل للبطل في استعادة البئر لدورها القديم (السقيا) لكن بعد جفافها تحطم ذلك الأمل وظهرت مظاهر العجز متمثلة في هجران الحمام البئر ، ثم تحول ذلك العجز إلى موت يتضح من خلال دفن البطل للحمام في البئر ، ثم يتحول إلى موت مؤلم بسحقه لرأس إحدى الحمامات . لذلك يتحول الحمام من محقق للرغبة إلى مصدر أمل لها، ومن ثم إلى مخبر بموتها ومصور لبشاعة نهايتها . الحمام كان رمز للرغبة في حالتي الشباب والعجز والموت .

الصوت

يتضح دور هذا المساند من خلال المنصوصات التالية :

[+]	[-]
• آآآه	• يرتفع صوته الصامت بلا شيء
• صرخته كانت مدوية كل... اهتز لها بعنف	• تحركت الكلمات ببطء... لا أستطيع.. أريد الشرطة

	• ماذا في داخل البئر يا عم سمعون؟ • يا عم سمعون ماذا في البئر ؟ تكلم... • لم يتكلم كثيراً مع المحقق.

يبدو أن صوت الذات هنا كان عاملاً متفاوتاً أيضاً بين المساندة والإعاقة . عدم القدرة على البوح كان مظهراً من مظاهر التلاشي والردم في حين أن الصرخة كانت أهم مظاهر الترميم والتماسك . لذلك نرى أن حديثه لاستدعاء الشرطة كان دعوة للتهميش والهرب .

الحجر :

[+]	[-]
• وهو يرمي بالحجر إلى أعلى فيرتفع ويتعدى	• في كثير من الأحيان لا يتعدى الحافة ليعود ويسقط بجوار قدميه بدون صوت • ذلك الحجر الصغير عاد بتلك الفتاة ليضعها بين قدميه

الحجر .. كان الوسيلة للاتصال ما بين البئر (الذات) والخارج (المجتمع).

الرمي .. الرغبة في إيجاد قناة تواصل ما بين الماضي والحاضر.

فعندما يتحقق له الخروج كان يحمل قيمة فاعلة ، وعندما لم يتحقق له ذلك كان محملاً بآثار الهزيمة والسلبية (بدون صوت) .

وفي ذروة انكسار الذات عاد الحجر بمشهد الفتاة الدامية " كآخر راية من رايات المعركة "!!

البطل كان يرغب في استعادة البئر لدورها القديم (السقيا) ؛ لذلك كان عليه أن يحافظ على مظاهر الفاعلية لها قدر الإمكان من خلال ترميم جدرانها الخارجية وإزالة الأحجار من داخلها ؛ لذلك كان ينظف البئر من الأحجار التي تردم فوهتها بين الحين والآخر . كان يحارب مظاهر الشيخوخة التي تدب في جسد البئر كما هي تدب في جسده أيضاً.

الليل :

يتضح أثر الليل كأحد المساندين من خلال وضع منصوصاته في تقابل مع منصوصات النهار كما يلي في الجدول التالي :

١. الليل	٢. منتصف المسافة (الفجر – المغرب)	٣. النهار
• لم يكن يعرف أن صرخته في منتصف الليل ستريك شعب عامر بأكمله	• يهاجر الحمام كل يوم من أطراف مكة منذ الفجر... ويعود إليه آخر النهار ليشرب من البئر	• كان ذلك (مشهد التجمع) في الساعة الرابعة عصراً
• وهو يقف وسطهم كالليل أسود	• قبل أذان المغرب انطلق بقوة نحو فتحة البئر وسمع تكسر عظامه	• ... وهم مجتمعون منذ صباح هذا اليوم
• ارتفعت نسمات الليل وارتفعت بعض الأصوات من البئر	• بعد صلاة المغرب حضرت الشرطة نزل إلى أسفل البئر	• والبعض لم يختف طوال النهار
• يجلس القرفصاء على الأرض الترابية مسنداً ظهره إلى الجدار الخارجي لفتحة البئر ما بين صلاة المغرب والعشاء		• يحلق حول البئر ويظلل فتحته طوال النهار

• لم يكن يريد أن يراه أحد لذلك كان يدفن الحمام وسط الليل • لقد سمعنا صوتاً يصرخ ليلة البارحة.		

الزمن بالنسبة للذات يحدد ماهية الحدث المسيطر على فضاء النص . دورة الليل في مقابل دورة النهار . لن ننتظر من الليل سوى احتضان تلك الذات الباحثة عن إيقاعها الخاص اللامتلائم مع المجموع (النهار) مصدر التكسير والهدم . الطائر كان محافظاً على فتحة البئر طوال النهار وعندما حل المساء توحد بالبئر . الليل هو مسرح الطمأنينة (م٦ ع١) موطن الكائنات المسالمة : الوحدة .. الحمامة (م٦ ع١) .

في حين أن النهار هو موطن الآخر غير المرغوب فيه (م١ إلى م٤ ع٣) .

الذات مواطنة ليلية ، في منتصف المسافة بين الليل (الحياة) والنهار (الموت) تكمن رحلة الحمام من الحرم إلى البئر ومن الحاضر إلى الماضي وبالعكس . منتصف المسافة بين النهار والليل لعب دوراً كبيراً ، حيث مثّل وقت الموت للطائر (موت الذات في بعدها الأسطوري)، ومشهد حضور الشرطة (تهشيم الذات وتهميشها بوجود الآخر الفاعل)؛ لذلك فقدت التحكم (سحق بقدمه رأس حمامة ميتة) (لم يسمع صوت الإسعاف) (لم يتكلم كثيراً) .

ولا ننسى أن موعد التحول ذلك تناسب مع موعد التحول الزمني في حركتي الليل والنهار ، لارتباط محور البحث بزمن الشخصية . فعندما حدث مشهد السقوط والانهزام للذات / الفتاة في الليل كان على مرأى من القمر (والقمر في كامل استدارته) . القمر بقايا النهار في الليل أو كما عبر عنه صوت الذات في المفتتح (في شمس ذلك الليل)، القمر كان

جزءاً من النهار (أعين الآخر) المراقب لأحداث الذات المهشمة (أتشقق من العطش) ، القمر كان عيناً من أعينهم . النهار كان يمثل الحاضر المهمش للبطل لكونه وقت العمل عادة ، فتظهر مظاهر العمر كأتم ما تكون عليه ؛ في حين أن الليل كان زمن التذكر لعودة الشباب والحياة وزمن الأمل (الحمام) بإعادة تلك الحياة إلى سابق عهدها . كل ذلك قبل حادثة الفتاة!

السمة الغالبة للمساندين :

التفاوت وعدم الثبات في صفة ، بل المراوحة بينها وبين القيمة السلبية (الإعاقة) ، فالسلبية طاغية على أفعال المساندين ، فتأثيرهم في مجرى الأحداث كان ذا أثر ضئيل بالمقارنة مع أفعال المعارضين كما سنرى في الوقفة القادمة .

[٤/١/٢] المعارضون

الدم

- فعند أصابع قدمه المحناة كانت ملطخة بالدم
- وتفرقت بقع الدم بجوار شفتيها الصغيرتين
- تناثرت بعض الحجارة والحصى بجوار رقبتها العاجية ونزف كتفها القليل من الدم
- وعند حافة البئر أطل وأخرج الفتاة الدامية

لقد كان مظهراً من مظاهر الموت والفناء عائقاً في وجه الذات نحو المصالحة مع الخارج ينذر بالعجز والتداعي .. والنهاية .

الأوصاف (ملطخة ، دامية) تشير إلى فداحة اللون والحدث .

عمق البئر

> • فعمق البئر عشرون متراً
>
> • ومن الأسفل ينظر إلى حافة البئر بعيون تلمع بالرجاء وأنفاس تكاد لا تسمع وهو يرمي الحجر إلى أعلى...
>
> • في كثير من الأحيان لا يتعدى الحافة

البئر كانت بعيدة .. البعد الذي يفصل (عم سمعون) عن مجتمعه.

غائرة .. تمثل المنفى الاختياري لعزلة الذات عن عالم لا تنتمي إليه (لم يسمع صوت الاسعاف ...) ولا ينتمي إليها (أكثر من أربع سنوات لم يقترب أحد من البئر ...). لقد كانت تجمع بين البئر والذات أواصر قربى (فقد حفره جده عندما كان عبداً قبل مائة وعشرين عاماً). لقد كانت البئر عميقة بحيث لم تستطع معظم الأحجار أن تتجاوزها ..

الزمن

يتضح دوره من خلال تقابل المنصوصات التالية :

الماضي [+]	الحاضر [-]
• يشعر أنها البئر المنقذة لأهل الشعب فقد حفرها جده ... ونقل هو وأبوه الماء منها	• لم يكن يعرف أن صرخته في منتصف الليل ستربك... لقد سقطت عند قدميه ...
• مع الأيام أصبح الحمام فقط هو الذي يستطيع أن يشرب من البئر كان هذا قبل عشرين عاماً	• والهواء في منتصف ليلة البارحة يعبث ... وكآخر راية في المعركة هوت ...
• الحمام هجر البئر قبل سبع سنوات	• وبعد صلاة المغرب حضرت

منذ أن جف تماماً	الشرطة
• منذ خمس سنوات بدأ في دفن الحمام ...	

في الماضي كانت البئر مسرحاً حياتياً . تقلص هذا الدور إلى أن أصبح مكاناً ترد عليه الكائنات الجميلة فقط ، ثم تحول إلى قبر لها فيما بعد. لعل إشكالية الإحساس بالزمن والبقاء في ذكرى الماضي هو الذي ألح على الذات لتدشين المواقف والأحداث . فالذات / الفتاة كانت تعيش في الماضي بجوه المنعش ونسمات الليل الندية (ع٢ ، م٢) ، في مقابل الذات / عم سمعون التي تعيش في جو الحاضر المتيبس (ع١ ، م٣). إن محور الرغبة يبدو واضحاً في تقابل منصوصات العمودين فبين دلالة الانقاذ والنجاة للبئر في زمن الشباب والفعل انكسارها كآخر الرايات في معركة البطل ضد عوامل التعرية الزمنية . ومن الملاحظ تحول المساند (الماضي) إلى عائق كبقية المساندين في النص .

الشرطة والإسعاف

• ومن بين الأسنان البيضاء .... لا أستطيع أريد الشرطة

• وبعد صلاة المغرب حضرت الشرطة بعد أن أرسل العمدة في طلبها ...

• لم يسمع صوت الإسعاف ... لم يتكلم كثيراً مع المحقق .

لقد طلب الشرطة بعد أن سقطت الذات وتلاشت وعندما حضرت لم يُبد تجاوباً معها . ولم يتحدث مع أحد طوال فترة الانتظار تلك ، كان يكتفي بالسماع فقط .

عم سمعون ..! ألهذه التسمية دخل في ذلك ..؟!

هو لم يرد الشرطة لإقامة تواصل بينها ، بقدر ما كان ذلك مسلكاً هروبياً من أسئلة المتحلقين حوله ؛ لهذا لم يتحدث مع الشرطة

عندما حضرت . لكونها زمنية الحاضر في مقابل اندثار زمنية الماضي بكل ما تحمله من قيمة لإبقائه على قيد الحياة . لهذا لم يبق طويلاً بعد تلك الحادثة وانتهى بموت حقيقي بعد مظهر العجز والإعاقة (م٣) .

التراب

- لدرجة أنني أجد لساني يلعق التراب .
- اكتست فانلته أبو عسكري ببقع الطين .
- لونه الليلي يتناسب مع الطين المتشقق .
- فملابسه المتربة .. تنفر المارة من الاقتراب منه ...
- يحفر في جدار البئر فينهال الطين بنعومة ...

منذ البداية والتراب يحمل قيمة سلبية (الموت) ؛ التصقت هذه الدلالة به على امتداد النص إلا أنها تحولت من دلالة الموت إلى مظهر من مظاهره ، فقابلت بقع الطين بقع الدم .

فالطين في الفانلة كانت تقابله بقع الدم في جسم الفتاة . أو كمظهر من مظاهر ، التوحد مع البئر ، فلونه الليلي يتناسب مع الطين المتشقق ، ولأن التراب دم " فملابسه المتربة تنفر المارة من الاقتراب منه وهو لا يتحرك " ملازماً للموت " المنصوص الأخير ". التراب فُتَات الأجساد كان ذا حضور متميز في دلالة الموت ، فعندما تحول البئر إلى الموت لا الحياة كان ذا جدار طيني متيبس حيث أصبح قبراً بفعل التراب.

السمة الغالبة للمعارضين

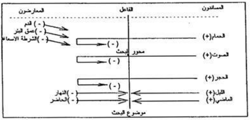
كان المعارضون يتسمون بالثبات والقوة . فقد كانوا أقوياء بالقدر الذي كفل لهم النجاح في إسقاط الذات وتلاشيها " هوت ... كآخر

راية في المعركة " تلك هي المعركة التي كانت بين المساندين والمعارضين . لقد استطاعوا أن يتغلبوا عليها بفعل ذلك التضافر اللامرئي بينهم . عبرت الذات عن وجودها في عالم الأسطورة عندما سقطت " وسُمع صوت تكسر عظامه ".

بعقد المقارنة بين الأطراف المساندة والمعارضة في نسيج معركة البطل مع الخارجي ، نلاحظ أن أفعال المساندين تتجه بشكل أفقي من القوة إلى الضعف ؛ خلاف أفعال المعارضين فهم يبدأون أقوياء ويستمرون في ذلك ، حتى تصل الذات إلى النهاية المادية (الموت)، والمعنوية (الحركة الدائرية في العالم الخاص) في محاولة للاستمرار في الحياة من خلال الفعل الدائري اللامتناهي . وكأننا أمام " سيزيف " مرة أخرى لم يَمل ولم تمل تلك الصخرة !

عم سمعون لم ينس أن تلك الفوهة بحاجة إليه ، وعندما مات بُعث طائراً يحميها ثم يتوحد بها ، فكانت القبر من جهة والجثة من جهة أخرى. من الملاحظ أن أطراف المعركة كانوا من الموجودات المعنية لم يكونوا أشخاصاً . البطل غيّب الحضور الإنساني منذ البدء لأنه لا يعرف لغته ؛ وحتى عندما جاءت الكلمات الثلاث الوحيدة جاءت ببطء كنهاية الحديث معه لا بداية له .

ونستطيع أن نجمل مسرح المعركة وفاعلية كل طرف فيها على النحو التالي :



إذن نستطيع أن نمثل البنية السطحية للأقصوصة على النحو التالي :

(الحمام ، الصوت ، الحجر ، الليل ، الماضي)

|

البطل ____ إعادة الفاعلية ____ الموضوع : الشباب (الحياة الماضية)

|

(الدم ، العمق ، التراب ، الشرطة والإسعاف)

نلاحظ أن المقولة الدلالية المسيطرة في النص هي مقولة العمر بطرفيه : الفتوة (الحيوية) في مقابل العجز (الشيخوخة) .

تلك الفتوة المتمثلة في زمن البئر (الماضي) . دور السقيا . في حين أن العجز والشيخوخة متمثلة في زمن البئر (الحاضر) دور الجفاف.

دورة الزمن في النص مؤثرة في تدشين الحدث وتطوره يبدأ البطل في الزمن الماضي بدور (السّقّاء)، وبفعل التغير الاجتماعي يتبدل ذلك (السّقّاء) ، إلى (حارس البئر) ؛ أي من دور ذو أثر اجتماعي إلى دور فردي . فيتحول مسرح العمل إلى عالم خاص للبطل والحمام حتى يتوقف تماماً في فترة شيخوخة البئر ، فتجف وتموت وتتحول إلى قبر للذات والفتاة وللحمام .

هذه الدورة الزمنية تقابل دورة الرغبة المحاولة لإعادة عجلة الزمن إلى الوراء التي تمثلها في الجدول التالي :

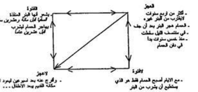
زمن الواقع	زمن الرغبة
• أكثر من أربع سنوات لم يقترب من البئر غيره	• يشعر أنها البئر المنقذة لأهل الشعب فقد حفرها جده قبل مائة وعشرين سنة .
• في منتصف الليل سقطت عند قدميه في أسفل البئر ...	• يهاجر الحمام كل يوم ليشرب ... كان قبل عشرين عاماً ...

• مع الأيام أصبح الحمام فقط هو الذي يستطيع أن يشرب من البئر ... • يعرف أن الحمام هجر البئر قبل سبع سنوات منذ أن جف ... • منذ خمس سنوات بدأ في دفن حمام (رب البيت) ... • بعد أن مات بستة أيام كل أهل شعب عامر شاهدوا ذلك الطائر ... • بعد صلاة المغرب حضرت الشرطة بعد أن أرسل .. • وأفرج عنه بعد أسبوعين ليعود إلى مكانه القديم ..	

من تقابل هذين الزمنين نلاحظ الصيرورة التي حدثت للبئر وفاعلية وجودها الحياتي . كانت (ويرغب منها أن تكون) البئر المنقذة ، مصدر السقيا والحياة لأهل الشعب وللكائنات المسالمة . في حين أنها فقدت ذلك الآن بشكل تدريجي . فقدت دور السقيا لأهل الشعب واقتصرت على سقيا الحمام فقط ، ثم قبل سبع سنوات جفت تماماً ، وبعدها بسنتين أصبح يدفن الحمام في البئر ، وبعدها بسنة لم يعد أحد يجرؤ على الاقتراب من البئر غيره ، ثم جاءت حادثة الفتاة في منتصف الليل ، وفي صباح اليوم التالي تجمع أهل الحي وحضرت الشرطة بعد صلاة المغرب.

الواقع الزمني لم يستطع البطل المساس به ، ولم يكن يتمتع بالقدرة على إيقاف الزمن . لذلك وجدناه يعيش في زمن الماضي عن طريق الهروب إلى منفى خاص اختياري وهو البئر . لهذا بعد أن أفرج عنه بعد أسبوعين واصل ذلك الهروب " بعودته إلى مكانه القديم "، وبعد أن مات واصل تلك الوظيفة بعد ستة أيام من وفاته عن طريق ذلك الطائر الأسود .

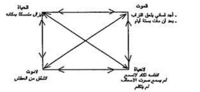
يمكن أن نمثل تلك الصيرورة الزمنية علىالنحو التالي :



نرى أن قراءة الجدول تتم على النحو التالي :

تبدأ البئر فتية قادرة على السقيا ، ثم تتقلص إمكانياتها على بث الحياة عبر امتصاص الحمام بالشرب ، ومن ثم تقاوم العجز بعمليات الترميم والتماسك إلا أنها تعجز وتشيخ ....

" يظهر ذلك الجدول مدى قوة التوحد ما بين الفاعل والبئر في كونهما يشتركان في المطلب وفي المصير وفي الزمن . وهذا يؤكد ما قلناه سابقاً من إمكانية تقنع الذات من خلال البئر وبهذا تظهر مقولة العمر بشقيه مظاهر الثنائيات المتضادة المُشكلة للبنية العميقة للأقصوصة ، هذه المقولة نستطيع أن نستثمرها أيضاً في حدين قد يكونان أكثر تقابلاً وضدية من خلال تطبيق مظهري العجز والفتوة على الفاعل هذه المرة . فيأتي مظهر الفتوة له كأحد مظاهر الحياة ، في حين أن العجز أحد مظاهر الموت وتبدو لنا الأقصوصة على النحو التأليفي التالي عبر مقولة الوجود :



(١) عطش دائم / (٢) يجعل البطل متمسكاً بترميم البئر / (٣) وإذا حاول أن ينتشل الموت من الكائنات الجميلة ويتصل بالآخر / (٤) فإنه يفشل في ذلك ويموت .

عبور الموت إلى عدم الموت ومن الحياة إلى عدم الحياة .

هذه الحركة من العطش إلى الترميم ومخاطبة الآخر إلى الإقبار، نجدها كذلك في النص الشعري بصوت الذات في بدايات النص ، فهي في حركة من العطش (الموت) إلى التراب (الموت) ، عبر قناة الحياة (محاولة الاقتراب من الماء). وهكذا يصبح ذلك المفتتح هو بؤرة النص ونقطة اختزاله وتكثيفه .

ولذا نريد أن نؤكد على أن " البنية التي تتحرك منها الأقصوصة بنية ثابتة . فمادام الكاتب قد بدأ بالموت فإنه كان لابد أن يمر إلىالحياة عن طريق اللاموت . وسواء في ذلك أن يحمل اللاموت اسم السجن أو المنفى أو المرض ، حتى إذا ما وصلنا إلى الحياة كان بإمكان الأقصوصة أن تتوقف أو أن تتطور من جديد في اتجاه اللاحياة فالموت "[1] وهذا ما حدث هنا ..!

فقد توقفت الأقصوصة عند اللاحياة (مشهد الخروج من السجن) ثم تطورت حتى ماتت (الذات / عم سمعون) بشكل حقيقي . لقد كان النص بئراً (بدا كمركز منخفض لحفرة كبيرة ، لقد كان النص هو البئر الذي أصبحت فيه الذات ذلك المنخفض من تلك الحفرة الكبيرة (المجتمع).

نلاحظ أن المقولة الدلالية المسيطرة هنا ،هي مقولة الموت ولا نقصد به الموت المادي وإن كان قد سيطر بشكل ما في الأقصوصة (موت الفتاة ، البطل ، الطائر) ؛ إلا أننا نقصد به الموت المعنوي المتمثل في غياب البطل وفقدانه القدرة على إيجاد قناة تواصل بينه وبين الآخر (موت الفاعلية) ، فهو قد حُرم من الحياة قبل أن يفقدها . وهذا ما ينطق به " العطش " الذي قابلنا في أول النص .

العطش والتشقق ليسا موتاً ولا حياة ، بل هما من مظاهرهما في وقت واحد . لذا خرج البطل من السجن (الموت الإجباري) ليعود إلى منفاه الاختياري منعماً بالحياة وبالإعاقة فيها (فقدان السمع والنطق)..!.

الموت كان مجازياً في العطش ؛ تحول إلى موت حقيقي في حادثة الفتاة . الحياة كانت بين الموتين ، من خلال ترميمه للبئر وتواصله مع المجتمع .

لقد كُنّا منذ العنوان (بئر) (الحمام) أمام الموت بدلالة (البئر)، وأمام الحياة بدلالة (الحمام) . لذا أصبح قبراً توحدت جدرانه به أثناء حياته (لونه الليلي يتناسب مع الطين المتشقق ...)، وبعد موته (انهار البئر عليه ولم يجرؤ أحد على حفره) .

البئر لم تكن طللا تبكي الذات خرابه ، بقدر ما كانت قبراً وجثة لشخص يدعى .. عم سمعون البئر.

الهوامش

(١) د. عبدالكريم حسن ، مقالة عالم الفكر ، ص ١١٢ مجلد ٢١ عدد ٣ مارس ٩٣م الكويت .

• وقد تضمنتها مجموعته الأولى (سيد الطيور) عند دار الجديد ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٤١٨هـ .

•• للإطلاع على الشق النظري والتطبيقي لهذا المنهج راجع عربياً : د. محمد مفتاح ، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الثانية ١٩٩٠م .

د. نبيلة إبراهيم ، فن القص بين النظرية والتطبيق ، مكتبة غريب .

د. سامي سويدان ، دلالية القصص وشعرية السرد ، دار الآداب .

التكثيف في رواية

«بندرشاه»

للطيب صالح*

حســـن المـــودن

تتكون رواية " بندر شاه " من جزأين اثنين يشتركان في العنوان الأساسي – بندر شاه – ويحمل الجزء الأول عنواناً فرعياً : " ضو البيت "، في حين يحمل الجزء الثاني عنوان : "مريود".

وإذا كان حجم الجزء الأول (١٣٥ صفحة) أكبر من حجم الجزء الثاني (٨٨ صفحة)، فإن حجم الجزأين لا يخفي التقتير الكمي الذي يطبع هذه الرواية إن لم نقل إنه يطبع الكتابة الروائية عند الطيب صالح (وعلى سبيل التمثيل ، فعدد صفحات رواية " عرس الزين " لا يتعدى ١٠٤ صفحة)، إلاّ أن هذا التقتير لا يعني بالضرورة فقراً على مستوى الكيف بقدر ما يعني تحويلاً للجهد الذي كانت تصرفه الرواية التقليدية على المستوى الكمي إلى المستوى الكيفي : لن يخفى على القارىء أن نص "بندر شاه " من النصوص الروائية التي تعتمد اقتصاداً إنتاجياً يوجه عمله كله في اتجاه الدال الروائي ، ويعتبر التكثيف من الإواليات الأساسية التي يعتمدها هذا الاقتصاد ويستثمرها في عمله على مستوى هذا الدال بقصد إبلاغ خطاب ؛ إبلاغاً أكثر شعرية ، ويكفي وصف بعض مظاهر التكثيف ووظائفه في نص " بندر شاه " لنقف على الدور الفعال الذي تلعبه هذه الإوالية على مستوى النص الروائي .

١ – البنية السردية : منطق التجاوز والتناظر :

أول ما يلفت انتباه القارىء عند قراءة " بندر شاه " هو نوعية بنيتها السردية : فهذا نص سردي لم يعد خاضعاً لذلك الإحكام السردي

السائد المألوف ، ذلك لأن بنيته السردية لم تعد محكومة بالمنطق السببي والتتابع المنطقي المألوف . وبعبارة أخرى ، فإن الأمر لم يتعلق ببنية يحكمها التماسك الروائي والعقلاني المألوف ولا ببنية تعتمد الحبكة التقليدية .

وقد يبدو القسم الأول والأكبر من الجزء الأول " بندر شاه - ضو البيت " وكأنه خاضع لذلك الإحكام السردي التقليدي (من بداية الرواية إلى ص ٩٨)؛ لكن وبشكل مفاجيء ، ينتقل النص إلى حكاية أخرى (حكاية ضو البيت) ، دون أن يكلف نفسه إطلاقاً ببيان رابط عقلاني ظاهر وواضح بين هذه الحكاية وما سبق حكيه ، وهنا ستتأكد رغبة النص وعمله على انتهاك ذلك التماسك الذي ألفناه في الرواية التقليدية . فذلك القسم الأول نفسه لا يخلو من وحدات حكائية تنتهك التماسك النسبي الذي يحكمه : بدءاً من الصفحة الأولى من الرواية ، يدعونا السارد إلى أول مجلس جماعي (يتكون من أصدقائه القدامى) حضره بعد عودته إلى بلدته : فنحن إذن أمام سارد - فاعل وأمام سرد واقعي يحاول أن ينقل لنا واقع البلدة أو جانبا منه ، هذه البداية تبدو مألوفة ؛ ولكن بشكل مفاجيء وبدون أي ربط ، ينتقل السارد إلى حكاية - رحلة مفترضاً في القاريء معرفته إياها . وبهذا الانتقال المفاجيء يتكسر ذلك المحكي المألوف ، بحكم حدوث انكسار في كرونولوجية المحكي (الانتقال من الحاضر إلى الماضي).

" إذا كان الأمر قد بدا لي كما حدثتكم في تلك الرحلة فلعله يشفع لي أنني لن أتعمد تضليلكم ، كان جدي كما ذكرت لكم . وكانت علاقتي بجدي تبدو لي في ذلك الوقت وبعده بسنوات طويلة ، كما ذكرت لكم في تلك الرحلة ..." ("بندر شاه - ضو البيت" ص ١٩).

وبحكم حدوث انكسار في طبيعة المحكي : فإذا بدأ النص بمحكي " واقعي " فإننا هنا أمام محكي يمزج بين الواقعي والعجائبي والغرائبي :

" يومذاك كان جدي سعيداً بذلك الوضع الشاذ ، وقد رأيت عيني مختار ود حسب الرسول الضيقتين تتسعان بإجلال لا يخالطه تحفظ ، ورنا حمد ود حليمة إلى مريود وهو يخرج مقهقهاً ، كما يرنو إنسان مخلوق من طين إلى ملاك هبط من السقف . ولا أخفي عليكم أن كل هذا قد ترك عندي أثره ، أحسست في تلك اللحظة أنني أشاهد معجزة ، ولو أن أحداً قد قال لي يومها أن الأقدار قد اختارت مريود ليعقد صلحاً بين الماضي والمستقبل لصدقت ، فجدي رغم حذره صدق وأهل البلد قاطبة صدقوا . ولكنه يا له من أمر عظيم كان في ذلك الضحى ، كانت الرياح تجيء من مغاور بعيدة تصرخ آه وشر ونار ، كانت العفاريت تقفز من أسطح المنازل وأغصان الشجر ، من الحقول والرمال وشعاب الجبال ، من تحت أظلف البقر ومن منعطفات الدروب ، تولول هب هد رب دن ند نار دار آه ها ، ثم تتكشف الضوضاء في كلمة واحدة ، بندر شاه ..."

(" بندر شاه – ضو البيت " ص : ٢٣)

يتوقف هذا المحكي (الذي يمتد من ص ١٩ إلى ص ٢٥) ليعود ذلك المحكي الأول (أحاديث مجلس الأصدقاء ، وحواراته) ، لكن ليست هذه بالوحدة الحكائية الوحيدة التي تتخلل هذا القسم الأول من الرواية الذي يبدو ، نسبياً متماسكاً ؛) فهناك وحدات أخرى تؤدي نفس الوظيفة وتضع القارىء أمام محكيات تقع بين الواقع والحلم : في ص ٣٩ – ٤٠ يحدث انفصال بين السارد ومحيميد (أي شخصيته الفاعلة) ، وهو انفصال سمح للسارد باتخاذ مسافة من محيميد مبيّناً أن النداء الذي سمعه هذا الأخير لم يكن واقعاً : " أدرك محيميد فوراً أنه كان غاطساً في

حلم " (ص ٤٠)، لكن محيميد سيسمع النداء مرة أخرى وفي مكان آخر، وإذا كان هذا الأخير يلبي النداء في كل مرة ، فإن السارد يصرّ على أن : " ... ذلك أمر مستحيل ، فقد كان النداء هو الظلام أو البرق الذي يلمع في جوف الظلام " (ص ٤٧). لكن يبدو أن إصرار محيميد على تلبية النداء الغامض اللاواقعي كان أقوى من إصرار السارد ، الأمر الذي فرض على هذا الأخير التماهي بالأول ، وبالتالي نقل القارىء مرة أخرى من المحكي " الواقعي " إلى محكي لا واقعي غرائبي ، عجائبي ، نقدم هنا جزءاً منه :

> " سرت وراء الصوت في جوف الظلام وأنا لا أدري هل أنا أسير إلى وراء أم إلى أمام ، كانت قدماي تغوصان في الرمل ، ثم أحسست كأنني أسير في الهواء ، سابحاً دون مشقة ، والأعوام تنحسر عن كاهلي، كما يتخفف المرء من ثيابه ، ارتفعت أمامي قلعة ذات قباب عالية، يتوهج الضوء من نوافذها ... ارتفعت كجزيرة سابحة في لجة . وصلت الباب يحدوني الصوت ، فاذا حراس تمنطقوا بالخناجر ، فتحوا الباب ، كأنهم ينتظرون مقدمي، وسرت وراء الصوت في دهليز طويل ، ذي أبواب ، على كل باب حرس ، حتى انتهينا إلى قاعة واسعة مضاءة بآلاف القناديل والمصابيح والشموع ...".

(" بندر شاه – ضو البيت " ص ٤٧ – ٤٨).

يمتد هذا المحكي من ص : ٤٧ إلى ص ٥٦ ثم ينتهي ليعود النص في الصفحة الموالية إلى محكيه الأساسي (أحاديث المجلس ..). لكن هذا الأخير لن يستمر طويلاً ، إذ سيستقدم أحد أعضاء المجلس (سعيد عشا البايتات) ليحكي لنا حكاية مماثلة لهذه الأخيرة (حكاية السارد محيميد ص ٤٧ – ٥٦) ؛ وبطبيعة الحال مع تغيير أساسي أن سعيد عشا البايتات هو بؤرة الحكاية ، الأمر الذي يعني دوراً مغايراً تقوم

به هذه الشخصية مغايرة تماماً للذي قام به محيميد ، لكنهما تتماثلان من حيث الطبيعة اللاواقعية ، وهذا جزء من حكاية سعيد عشا البايتات :

" الشتاء الفات من أمشير . الدنيا برد وهبوب بين العشا والفجر. ما تقولوا حلم ، أبداً . شوق عيان زي ما أنا شايفكم ها الساعة ،... خوتكم يا إخوان ، أنا صاحي والفانوس موقد ، متغطي بتلاتة بطاطين والريح بره تصرخ واي واي واي . الشبابيك مقفولة والباب مقفول ، بسم الله الرحمن الرحيم ، أعوذ بالله من الشيطان الرجيم وقف فوق رأسي قال لي بنهره " قوم ....".

(" بندر شاه - ضو البيت " ص ٦٤)

يبدو أن المحكي الأساسي هو الذي يرتبط بالمجلس الذي يحضره السارد الفاعل ويشارك فيه ، في حين تبدو هذه الوحدات الحكائية على أنها متخللة ، لكن من الصعب أن نقول إنها فرعية ، ذلك لأنها كلها محكيات ، وإن كانت متغيرة من حيث السارد - الفاعل والتبئير واللغة .... ، فهي المحكيات التي في مجموعها تنسج حكاية بندر شاه . وهذه الحكاية ، التي تبدو فرعية هي عنوان الرواية " بندر شاه ". وهذا الأمر يقلق القارىء ويحيِّره : فالمحكيات - الشخصيات التي تبدو كأنها الأساسية على مستوى المتن الروائي تغيب على مستوى عنوان الرواية ، وما يبدو على أنه الفرعي على مستوى المتن يحضر على مستوى عنوان الرواية ، ونفس الملاحظة يمكن تسجيلها بخصوص حكاية ضو البيت : فبهذه الحكاية ينتهي الجزء الأول من الرواية (ص ١٠١ إلى ص ١٣٥) وكأنها حكاية فرعية مستقلة لا رابط سببي ظاهر يربطها لا بذلك المحكي الأساسي ولا بتلك المحكيات الصغرى ، مع الأخذ بعين الاعتبار أن اسم الشخصية المحورية في هذه الحكاية " ضو البيت " هو العنوان الفرعي لهذا الجزء الأول .

قبل الكشف عن نوع المنطق الذي يحكم بنية هذا النص السردية، لابد من الوقوف على الجزء الثاني من الرواية ذلك لأنه يخلّ بشكل تام بذلك التماسك السببي التتابعي المألوف في الرواية التقليدية : إن " بندر شاه – مريود " يتكون من أربع وحدات مرقمة اثنتان تحملان عنوانين (الوحدة الثانية : سعيد عشا البايتات القوي ، (الوحدة الثالثة : الطاهر ود الرواس). وهكذا يبدو أن كل وحدة من الوحدات الأربع تتمحور حول شخصية معينة مستقلة عن الوحدة الأخرى إلى حد يسمح بالحديث عن مفهوم جديد للرواية : تتكون الرواية من مجموعة من المحكيات مستقل بعضها عن البعض ، وهي في مجموعها محكيات يمكن أن نسميها مع ت . تودوروف بالمحكيات الرجال Les hommes récits : المحكي الأوّل والرابع مرتبط بشخصية السارد – الفاعل . المحكي الثاني مرتبط بشخصية سعيد عشا البايتات . المحكي الثالث يتمحور حول شخصية الطاهر ود الرواس ، وينطبق هذا على الجزء الأول أيضاً . فهو عبارة عن محكيات رجال : محكي محجوب ، محكي محيميد ، محكي الطريفي ، محكي سعيد عشا البايتات ، محكي ضو البيت .

هكذا ، إذن يبدو واضحاً أننا أمام نص سردي ينتهك التماسك الروائي السائد ويقوم على التقطع والتفكك ، لكنه التفكك الذي يؤسس منطقاً سردياً جديداً تحكمه إوالية التكثيف ، ونصطلح على تسميته : منطق التجاور والتناظر .

إن رواية " بندر شاه " تجمع في داخلها إلى جانب المحكيات التي تؤلف الرواية (بمعناها المألوف المنسوب إلى النموذج " الواقعي ") محكيات أخرى تحير القارىء برمزيتها وشعريتها ، بحيث تبدو الرواية في مجموعها وكأنها جمع إشكالي Assemblage problématique على حد تعبير جان ريكاردو[1]، ذلك لأنه يصعب على القارىء المسك بتلك الصورة المتماسكة التي يحصل عليها عادة بعد الإنتهاء من القراءة ،

لكن هذا الجمع الإشكالي ليس مجرداً من أي صورة متماسكة بقدر ما يعني تأليف نص روائي ذي شكل مستتر متخف Une forme disparue على حد تعبير د. أنزيو[٢]. ونص تخييلي بهذا المنطق السردي وبهذا الشكل المستتر لا يمكن أن يكون إلا محكوماً بإوالية التكثيف .

ويهمنا الآن الكشف عن هذا الشكل المستتر مع إبراز طرائق التكثيف ومظاهره ووظائفه الأخرى .

٢ - الإرصاد المرآتي :

تتكون رواية " بندر شاه " في جزأيها من محكيات عديدة ومختلفة ، ولهذا لا تكوّن في مجموعها وحدة بالمفهوم الكلاسيكي . فالنص يتكون من محكيات " واقعية " (محكي محجوب والطريفي ...) ومن محكيات " لا واقعية " ، أسطورية (محكي ضو البيت) ومن محكيات أخرى أقرب إلى الأحلام (ما حكاه محيميد وما حكاه سعيد عشا البايتات عن زيارة القلعة والوقوف بين يدي الملك بندر شاه).

إن هذا النوع من المحكيات واعتماد النص منطق التجاور والتقابل يدفعنا إلى أنَّ فَهْمَ الترابطات القائمة بين هذا الجمع الإشكالي من المحكيات أمر يفترض الاحتكام إلى لعبة المرايا ، أي الإرتكاز إلى مفهوم الإرصاد المرآتي la mise en abyme باعتباره إوالية نصية تكثيفية يعتمدها منطق التجاور والتناظر . صحيح أنها إوالية نصية كلاسيكية نجدها في Jacques le Fataliste مثلما نجدها في " ألف ليلة وليلة "[٣]؛ لكن الرواية الجديدة بفرنسا لعبت دوراً فعالاً في إعادة تنشيط هذه الإوالية ، وصارت من علاماتها المميزة إذ ظهرت معها منذ البداية وخضعت كما خضعت الرواية إلى تحويل داخلي يستحق الاهتمام[٤]، يعرفه آن جيفرسون في كتابه " الرواية الجديدة وشعريات

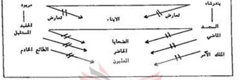
التخييل " قائلاً إن " الإرصاد المرآتي وسيلة بها تمثل في شكل تكثيفي عدد من العناصر الضرورية لمجموع المحكي ..."[٥]، ويعتبره جون ريكاردو[٦] إعادة إنتاج كلية أو جزئية للمحكي ، أي أنه إوالية نصية تنتمي إلى مجال المشابهات النصية Similitudes textuelles ، وهو المجال الذي يدرك على أنه مناهضة جديدة للمحكي الوحدوي Recit unitaire .

وبخصوص رواية " بندر شاه ". فهل تشغّل هذه الإوالية على مستويات عدة وبطرائق مختلفة .

بدءاً ، تشغّل الرواية هذه الإوالية في الربط بين محكيات متغيرة من حيث انتمائها الجنسي : هناك محكيات تخييلية مألوفة (تنتمي إلى جنس الرواية بمفهومها الغربي وأساساً من نموذجها الواقعي) ، وهناك محكيات تخييلية جديدة يصنفها العنوان الفرعي للرواية على أنها تنتمي إلى جنس الأحدوثة (جنس سردي شفوي شعبي)، والأحدوثة غالباً ما تمزج بين الواقعي والتاريخي والأسطوري ... ونحن نفترض أن الأحدوثات التي يحتويها هذا النص الروائي (أحدوثة بندر شاه ، أحدوثة ضو البيت) هي محكيات مرايا للمحكيات الأولى " الواقعية ". تلزم الإشارة أولاً إلى أن الرواية تحمل أسماء شخوص هذه الأحدوثات عناوين لها : فإذا كانت هذه الأحدوثات تظهر ، داخل النص ، على أنها مجرد محكيات صغرى متضمنة ، فإن جعلها عنواناً للنص بأكمله أمر يلفت النظر إلى أهميتها بالرغم مما قد يبدو من داخل النص أول وهلة . وأهميتها تتجلى في كونها إرصادات مرآتية : فأحدوثة بندر شاه يمكن اعتبارها محكياً كاشفاً un récit révélateur بمفهوم ج. ريكاردو[٧]: ذلك لأنها من جهة أولى تكشف مجموع النص (التكرار) ، ومن جهة ثانية ، فهي تكشفه من خلال سمات متميزة (التكثيف بمفهوم ريكاردو) . وهذا يسمح باعتبار هذه الأحدوثة مجازاً كلياً[٨] récit synecdochique . فهي محكي كاشف يستخدم المرايا والعاكسات ويعتمد التضعيفات التخييلية

Dedoublements fictionnels ويستحضر نصاً آخر داخل النص عاملاً علـى تكثيف أليغوري للقصة الكبرى :

إن أحدوثة بندر شاه تكرر وتكثـف البنيـة التـي تحكـم الروايـة : فبنية هذه الأحدوثة توضح أن الأب ضحية لأبيه ، أي أن الجد والحفيد قد تحالفا ضد الأب ، هذا الحاضر الغائب الذي تآمر عليـه الجـد – المـاضي والحفيد – المستقبل . وهذه ترسيمة تمثل هذه البنية :



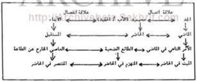
وإذا كان من السهل اكتشاف هذه البنية في الأحدوثة (وهي بنيـة مكشوفة) ، فإن أمر اكتشافها في الروايـة ليـس بـالأمر الهيـن ، ذلـك لأن هذه الأخيرة تتكون من محكيات صغرى يرتبط كـل واحـد منهـا بشـخصية معينة ، ويمكن للشخصية الواحدة أن تمثل جماعة ، ولكن المشكل يكـون في البحث عن هذا المثلث (الجد / الابن / الحفيد) ، فقد يغيب الجـد مثـلاً باعتبار أن حضور الواحد منهما (الجد أو الحفيـد) يكفـي ، وقـد لا يكـون الابن حقيقياً : فالطريفي هو ابن أخت محجوب ، وهـذا يجعلـه يكـون فـي مرتبة ابنه خصوصاً وأنه أيضاً زوج ابنته ، والطريفـي هـو ابـن مريـم ، ومحيميد أحب مريم وكان سيتزوجها لولا تدخل جده ، ولو تزوجها لكـان الطريفي ابنه : يقول محيميد السارد – الفاعل :

"... ولعله [أي الطريفي] لم يدرك الأسباب التي تجعلنـي أعطـف عليه بصفة خاصة فهو ابن مريم ، وكان محتملاً أن يكـون ابنـي لولا أن جدي قال لا "

(" بندر شاه ، ضو البيت " ص ٩٤).

إذا أخذنا محكي محيميد ، فهو باعتباره محكي شخصية محورية في النص ، يتضمن هذه البنية التي تكشف عنها الأحدوثة ، وهذا يعني أن وظيفة الأحدوثة وظيفة تفسيرية لا تفسر فقط محكي محيميد (حياته) بل ومحكي كل الشخوص والجماعات : إن الأحدوثة تفسر الواقع في ود حامد ، ولهذا سنفهم لماذا يستحضرها السارد – الفاعل محيميد داخلياً وهو مُجالِس للجماعة ينصت لما وقع ويقع في البلدة (الجزء الأول من الرواية).

عندما نقف على محكي محيميد ، فهو الحفيد الطائع لأوامر الجد الذي ضحى بحبه لأن الجد قال لا : إنه إذن الحفيد الضحية . وفي نفس الوقت هو الأب الذي هزمته الأيام والحكومة وفارق أبناءه الذين فضلوا البقاء في المدينة بدل العودة مع أبيهم إلى البلدة ، لكن البلدة التي عاد الأب من أجلها لم يجدها ، انهزمت أمام جماعة الطريفي ابن حبه ، أي ابنه .



إن هذه المشابهة بين محكي محيميد وأحدوثة بندر شاه هي التي تفسر الالتباس الذي يحدثه النص بين جد محيميد وبندر شاه جد مريود : يقدم جد محيميد على أنه عاش في زمان بندر شاه . وكان نده وصديقه (الجزء الأول ص ٢٣ وص ٣٧) ، ويكبر الالتباس مادام الجزء الثاني من الرواية يقدم بندر شاه تارة على أنه شخصية تاريخية وتارة على أنه شخصية أسطورية ، ونفس الالتباس يحصل بين محيميد حفيد ذلك الجد المجهول الذي لا اسم له وبين مريود حفيد بندر شاه : ففي الجزء الأول يفصل النص بين محيميد (السارد – الفاعل) وبين مريود

حفيد بندر شاه . لكن في الجزء الثاني (وخصوصاً في المحكي الرابع) سيقع التماهي بينهما باعتبار أن هناك مظهراً مشتركاً بينهما : محيميد يطيع جده ولا يعصي له أمراً حتى عندما يتعلق الأمر برغبة الزواج من حبه (مريم) التي يرفضها الجد ، ومريود يطيع جده بندر شاه ولا يعصي له أمراً ولو تعلق الأمر بالإشراف على تعذيب أبناء الجد أي أبيه ومن هم في مقامه . لكن التماهي بينهما سيؤدي إلى تفعيل محيميد – مريود وإعلانه العصيان (فينهض مريم بعد موتها ، ويعود إلى بلدته أفندياً كما أراد جده) وهو ما جعل السارد هو الآخر يتماهى مع هذه الشخصية ، لأنها استطاعت في النهاية (نهاية الرواية) الخروج من سلبيتها .

أما إذا انتقلنا إلى محكي آخر من المحكيات الأساسية المكونة للرواية ، فإنه لن يكون إلا محكي محجوب وجماعته فهو المحكي الذي به بدأ الجزء الأول من الرواية وامتد ليشمل القسم الأكبر منه . ويمكن اعتبار هذا المحكي محكي ود حامد نفسها باعتبار أنه ينقل لنا واقعها . هذا الواقع الذي لا يمكن فهمه وتفسيره إلا بأحدوثة بندر شاه : فإذا كان هذا المحكي يعكس ما وقع في ود حامد ، فإن أحدوثة بندر شاه تعكس مغزى هذا المحكي . وهذا استنتاج توصل إليه السارد محيميد بعد أن سمع في المجالس عما وقع في ود حامد ، يقول السارد :

" فكر محيميد وهو يجرجر الخطو نحو داره أواخر الليل ، إنه يعرف مغزى تلك القصة ، لأنه قد رآها تحدث من قبل في زمان بعيد سحيق ، ولعله كان طرفاً من أطرافها . في تلك القصة أيضاً ، كانت الحرب ضارية بين ما كان وما سيكون ..."

(" بندر شاه ، ضو البيت " ص ٤٦).

إن محجوب هو الزعيم المنهزم هو وجماعته أمام الطريفي الزعيم الجديد الذي صارت له جماعته ، فهو الأب الضحية والطريفي هو

الابن الآثم : فبعد أن جاء هذا الزعيم ورفقاؤه وأخذوا بزمام الأمور وفرضوا على محجوب وجماعته الإستسلام ، صار " العالم يغرق في طوفان الإثم " على حد تعبير النص (الجزء الأول ص ٧٤) وحل بالبلدة البلاء (الجزء الأول ، ص ٧٤) ، وكيف لا والطريفي هو الابن الذي صار بندر شاه زمانه (الجزء الأول ص ٤٢) ، وكيف لا والآباء يصرخون : " أولادنا أصبحوا ضدنا " (الجزء الأول ص ٤٥) : ففي الإنتخابات التي شهدت صراعاً حاداً على السلطة بين الآباء والأبناء صوت الأولاد ضد أبيهم محجوب (الجزء الأول ص ٤٥) ، ولم يبق أمام الآباء إلا أن يصفوا الطريفي بأنه غلام صعلوك مثلما يصفون من في جماعته بأنهم صعاليك وبنات فارغات ووحوش .

إن أحدوثة بندر شاه هي المرآة الكاشفة لحقيقة الصراع القائم في هذا المحكي – واقع ود حامد . وبعبارة أخرى ، فهي الميتناص الذي يلعب ، رغم صغر حجمه ، دوراً فعالاً في النص : إنها مختصر الحديث ، مختصر كل الأحاديث والروايات – كثيف ، مجازي ، استعاري – هو المختصر الذي يعكس الصراعات الحقيقية والعميقة في الرواية ، هو الذي يقدم عاكسات ومرايا تطلعنا وتكشف لنا ذلك الغامض في الرواية .

فإذا كانت الرواية (بمفهومها الواقعي) تعكس الواقع ، فإن الأحدوثة تعكس الرواية انعكاساً لا بمفهومه التقليدي : فنحن هنا لسنا أمام إرصاد مرآتي تحويلي بل إننا هنا أمام ما يسميه لوسيان دلانباش[٩] بالإنعكاس التحويلي Reflexion transformatrice وهو من خاصيات الرواية الجديدة في فرنسا . ومن جهة أخرى فأحدوثة بندر شاه تأتي مشتتة في النص ، مقدمة من خلال أشكال مختلفة ، الأمر الذي يسمح لنا بالحديث عن الإنعكاسات التخييلية[١٠] التي تتشتت داخل المحكي وتنتظم في شبكته وتظهر توجهاً خالصاً نحو التكرار والتكثيف .

وإذا كانت أحدوثة بندر شاه تقوم على أساس صراع ثلاثي (الجد – الأبناء – الحفيد) ، فإن محكي محجوب لا يسمح إلا بصراع ثنائي متضمن في الأحدوثة (الأب – الابن) ، لكن هذا الأمر لا يطرح مشكلاً كبيراً إذا علمنا أن الأبناء في أحدوثة بندر شاه قد قتلوا أباهم وانتقل السلطان إلى حفيده شبيهه (الجزء الأول ص ٧٦)؛ ومن جهة أخرى ، يمكن أن نتحدث في محكي محجوب عن صراع ثلاثي : والجد المقصود هنا هو جد محيميد باعتبار أنه المسؤول عن وجود مثل هذا الابن (الطريفي) ، فهذا الجد هو الذي رفض زواج محيميد من مريم (أم الطريفي)، فتزوجت هذه الأخيرة من إنسان آخر ، أنجبت منه هذا الابن ، وربما لو تزوجت محيميد لما أنجبت مثل هذا الولد . وهذه ترسيمة تختزل هذا الصراع :



لكن السؤال الذي يفرض نفسه بخصوص الجزء الأول من الرواية هو : ما محل محكي ضو البيت من الإعراب ؟ ونحن نطرح هذا السؤال لأن هذا المحكي يأتي في نهاية هذا الجزء من الرواية منفصلاً ومستقلاً ولا يبدو أنه يتضمن بنية الأحدوثة .

إلا أننا عندما نأخذ بعين الاعتبار منطق النص (التقابل والتجاور) وطبيعة بعض المحكيات ووظيفتها (الإرصاد المرآتي). وعندما نعمق بحثنا عن الروابط الخفية بين هذه وبين ذلك المحكي ، فإننا نجد أنفسنا أمام هذا الافتراض : إن محكي ضو البيت هو أيضاً محكي – مرآة، لكنه المرآة – النقيض .

منذ البداية نجد أنفسنا أمام محكي بسارد آخر غير السارد الناظم المؤطر (وإذا كان هذا الأخير هو الذي ينقل إلى القارىء هذا المحكي نقلاً عن ذلك الراوي / أولئك الرواة). ومع ذلك ، فهناك التباس في الرواية – السرد : ففي السطور الأولى يقدم السرد بلسان الناظم ثم ينتقل إلى مختار ود حسب الرسول ثم يصرح النص أن ما يرويه هذا الأخير هو نقل لرواية أبيه حسب الرسول . وهناك التباس آخر في هذه البداية – بداية المحكي -. يتجلى في إضفاء طابع حلمي غرائبي على المحكي من جهة وعلى ظهور شخصية ضو البيت أساساً . فهذه الشخصية خرجت من ماء النهر قبل طلوع الفجر ، خرج إلى الحياة وظهر في البلدة غريباً مختلفاً (عن أهل البلدة وفي صفاته الجسدية)، فاقداً ذاكرته (لا جد له)؛ وجاء أعجوبة : فهو الأب والابن معاً (لقد اجتمع حفل ختانه وحفل زواجه – ص ١٢٢). فهو لا جد له ، وابنه سيأتي بعد رحيله ، أي بعد رحيل الأب – ضو البيت – الذي عاش حياته بكل قوة بعد أن احتضنته الجماعة – البلدة التي عمل فيها بكل قوة مانحاً إياها كل حبه إلى أن رحل : فبين مقدمه ورحيله " اشتغل كأنه شيطان من نسل إبليس لا يفتر ولا يكل ، وطوله الليل والنهار ولا تجده أبداً قاعداً أو راقداً، واقف على طوله أو منحني فوق المعول والطورية وكأن يده فيها سحر " (الجزء الأول ، ص ١١٦) . فضو البيت هذا " يعمل عمل جيش من البشر " (ص ١١٧) . لقد تزوج وعمل وكون أسرة واستقر وأحدث تغيراً مشهوداً بتلك البلدة في وقت قصير جداً (خمسة أعوام – ص١٣٤)، فهو الذي بدل بيوت ود حامد من القش إلى الجالوص وأعاد بناء الجامع ... ثم رحل فجأة تاركاً ابنه عيسى الذي ولد بعد موته بأشهر ثلاثة (ص ١٣٥). وحل و" ذهب من حيث أتى، من الماء إلى الماء" (ص ١٣٣). وتحول رحيله – غرقه في النهر – إلى فعل خارق: فقد رحل "والدنيا فيضان والنهر الطامي ينذر بالخطر ويرتفع كأنه

يخطو. تحس مده كل لحظة ..." (ص ١٣٢) . ورحيل ضو البيت عن طريق النهر ، كما قدم من قبل عن طريق النهر ، جعل العم محمود "يذكر أنه لمح ضوء البيت كأنه معلق بين السماء والأرض يحيط به وهج أخضر " (ص ١٣٥) ، وجعل حسب الرسول يذكر أنه "... وهو بين الحياة والموت أنه رأى ضو البيت وكأنه في قلب الشفق الأحمر يبتعد ويبتعد ، وفجأة امتدت يد مارد من حمرة الشفق وانتزعته " (ص ٢٣٥).

إننا هنا أمام الشخصية المناقضة لكل شخوص المحكيات السابقة (محجوب ، الطريفي ، سعيد عشا البايتات ...) : إذا كانت هذه شخوص تتقن فنون الكلام والخطاب ، فإن شخصية ضو البيت لا تعرف إلا العمل، شخصية تمتلك قوى خفية قادرة على إحداث التغيير ، لا يتطلب مالاً ولا مجداً ولا سلطة ، فهي بعد إحداثها التغيير المنشود ترحل وتعود من حيث أتت . بعد أن تترك الخلف الصالح (ابنه عيسى). لكن هنا أيضاً نصطدم بمجموعة من الالتباسات ، فعيسى هذا يلقب ببندر شاه ، وله أحد عشر ابناً مع جارية سوداء ، والروايات تختلف ، فبعض الرواة لا يفرق بين عيسى وضو البيت وبندر شاه ، والبعض الآخر يميز بينهما (الجزء الثاني ، محكي الطاهر ود الرواس) ، وبندر شاه نفسه تختلف حوله الروايات (الجزء الثاني ، ص ٥٠ – ٥٩) .

إلا أنه إذا أخذنا بالرواية التي تقول أن لعيسى أحد عشر ابناً ، فإن التشابه بين محكي عيسى وأحدوثة بندر شاه سهل ملاحظته ، كأن الأول يكرر هذا الأخير . إلا أن الواقع أنهما متناقضان . فمن جهة أولى، لم يرد في محكي عيسى أن الأبناء قتلوا أباهم كما فعل أبناء بندر شاه بأبيهم ؛ ومن جهة ثانية ، بندر شاه وحفيده مريود يعذبان الأبناء . لكن في محكي عيسى ، هناك اثنا عشر ابناً حسب رواية إبراهيم ود طه ، والابن الثاني عشر لعيسى هو بلال الشخصية ... العجيبة " وكان هو في خاصة نفسه إنساناً عجيباً ..." (ج الثاني ص : ٦٧) ، أحبته امرأة

صاعقة الحسن من دون الناس جميعاً تدعى حواء بنت العريبي ، وتزوجها بأمر من شيخه "... ولم يجتمع بها إلا ليلة واحدة ، بعدها استأذن شيخه أن يسمح له بأن يبرىء ذمته منها . فأذن له . وكانت قد حبلت منه في تلك الليلة ، بابنه الذي سمي الطاهر ، وغلب عليه اسم الطاهر ود الرواس ..." (الجزء الثاني ص ٦٥) .

وإذا اعتبرنا هذا الابن الثاني عشر - بلال - في مقابل مريود الحفيد ، فإنهما متناقضان متضادان . فبلال ليس آثماً ، لا يعذب أباه ولا يقتله وليس خادم جده بل هو عبدالله ومن أهل الحضرة (الجزء الثاني ، ص ٦٥) .

هكذا يكون محكي ضو البيت وما تفرع من محكيات صغرى محكياً نقيضاً : نقيض الأحدوثة (أحدوثة بندر شاه) ونقيض الرواية (واقع البلدة) . فنحن أمام إرصاد مرآتي يكرر بعض الملامح ويعكس بعض العلاقات . لكنه يقلب الموقف والصورة قصد تقديم الواقع المرغوب فيه إبداعاً تخييلياً .

لن يخفى على القارىء ، إذن ، أن هذه الإرصادات المرآتية تلعب دوراً فعالاً في تكوين منطق سردي جديد ، بحيث أضحى النص الروائي ممارسة تقوم أساساً على التضعيف Dedoublement (النص داخل النص - النص والميتانص) ؛ وبتعبير آخر ، فنحن أمام نص روائي يعتمد على إوالية تكثيفية يسميها البلاغيون العرب القدامى بالتصرف[11] . فالمحكي لا يختفي ، بل إنه ، خلال صيرورته ، يتعدد ويتضاعف تعدداً يمنح النص ملامح واقعية وتاريخية وأسطورية وجماعية وذاتية ... الأمر الذي يجعله من جهة قابلاً لعدة قراءات ، ويجعله من جهة أخرى نصاً بوضع اعتباري جديد مغاير للذي كان للرواية العربية منذ تأسيسها في البدايات الأولى من هذا القرن : فالنص الروائي لم يعد يكتفي بمحاكاة " الواقع "؛ بل إضافة إلى هذا النموذج " الواقعي " يجد القارىء نفسه أمام محكيات

تحاول إخراج النص التخييلي من دائرة المحاكاة إلى دوائر أخرى أوسع وأغنى تعيد للنص قوته الإنتاجية والإنتهاكية . فكأننا عندما نقرأ رواية "بندر شاه " نشاهد صراعاً عنيفاً بين الرواية (بمفهومها الواقعي) وبين الرواية التي تريد أن تتجاوز الرواية .

وتلزم الإشارة إلى أننا ، مع كل هذا ، لم نتناول كل أشكال الإرصاد المرآتي في هذه الرواية . فهذه الإوالية النصية يمكنها الإشتغال على صعيد البنيات الكبرى (محكي في مقابل محكي آخر) ، لكن يمكنها الإشتغال على صعيد البنيات الصغرى : فالمونولوج الداخلي باعتباره خطاباً داخلياً يحوي ملفوظات عديدة ومختلفة ، متقابلة ومتعارضة ، تمارس مع بعضها البعض لعبة المرايا . وأكثر من هذا ، غالباً ما تكون وظيفة المونولوج الداخلي مرآتية : فعندما يغلب الإستذكار ويحضر الماضي بشكل ملحاح ، فإن هذا الماضي غالباً ما يأتي مرآة مقلوبة تعكس واقع الحاضر كما في هذا النموذج :

" ملأ صدره بالهواء ، وترك وجهه يغتسل بنسيم الفجر . لكن روحه لم تنتعش . تريث قبل أن ينحدر في الأرض المسوأة الممتدة . وراءها غابات النخل . ووراء النهر ، يلوح هنا وهنا وبين فرجات الشجر . المنظر ، كأن محيميد يراه آخر مرة . وجهه متوتر كأنه يقاوم رغبة جارفة للبكاء . انظر يميناً ، هناك، أين غابة الطلح الكثة التي كانوا يلعبون فيها أيام الطفولة؟ رائحة البرم ، زهر الطلح ، خصوصاً أيام الفيضان . وهناك عند منعطف الدرب حذاء الجدول الكبير كانت تشمخ شجرة حراز ضخمة معرشة ، تلمح ثمارها الصفراء ، كأنها حلقان الذهب . ذلك الماء كان له طعم آخر ...".

(" بندر شاه ، مريود " ص ١٣) .

إن رواية " بندر شاه " من الروايات العربية القليلة التي تسمح

بالحديث عن نوع من العمل التكثيفي المتميز : عمل تكثيفي ينتج ما يسميه جون – بول مارتان(١٢) بالمحكي – الحقيبة Le recit valise : إننا أمام نص يجمع إلى جنب الواقع الخارجي العيني واقعاً حلمياً وآخر استيهامياً وآخر تاريخياً وآخر أسطورياً ... وهو بهذا نص يسعى إلى تلمس الوضع الاعتباري للتخييل : إن النص آلة توليدية génératrice وإنتاجية لا تكف عن الإنتاج . فالتخييل ليس مجرد مرآة للواقع الخارجي، بل الأصح أنه المولد اللانهائي للمرايا المتراكبة اللامحدودة المحكومة بتعالقات وتقاطبات وتفاعلات تضع التخييل في منطقة الالتباس التي تفرض على القارىء هو الآخر ، أن يعمل وألا يبقى مجرد مستهلك.

لكن رواية " بندر شاه " لا تسمح فقط بالحديث عن المحكي – الحقيبة ، فهي تسمح أيضاً بالحديث عن الكلمة – الحقيبة وعن الشخصية – الحقيبة . وهذا أمر يؤكد أن لإوالية التكثيف أهمية كبرى في هذا النص باعتباره عملاً تخييلياً .

٣ – الكلمة – الحقيبة / الشخصية – الحقيبة :

إذا اعتبرنا مشكل الكلمة – الحقيبة تعدداً في المعنى ، أي أنه مسألة كمية وتغير في الدلالات التي يمكن أن تنغلق عليها كلمة معينة ، فإن رواية " بندر شاه " تزخر بهذا النوع من الكلمات وتثير مثل هذا المشكل : فكلمة " النيل " (النهر ، الماء) مثلاً ، ليس لها ذلك المعنى الحقيقي فقط ، بل هي تكتسب أكثر من معنى في سياق الرواية : فـ"النيل" مصدر الحياة والموت ، ذلك لأن أغلب الشخوص المحورية في روايات الطيب صالح تخرج من الماء وتعود إليه (ضو البيت في " بندر شاه " – مصطفى سعيد في " موسم الهجرة إلى الشمال) ، وأغلب الشخوص تنقسم إلى قسمين : فرسان البر وفرسان البحر (في رواية "بندر شاه ":

محجوب فارس البر ، الطاهر ود الرواس فارس البحر ؛ حسب الرسول فارس البر ، ضو البيت فارس النهر ..".

ونحن لا ننكر أن معالجة مشكل الكلمة – الحقيبة ، بهذا المفهوم، ذو أهمية كبرى ، لأنه يوقفنا عند الأبعاد الإيحائية والرمزية لكثير من الكلمات التي يتكرر استعمالها في روايات الطيب صالح ، ويفرض تناول مفهوم الكلمة – الحقيبة ومفهوم الرمز ومفهوم الإستعارة وما يربط بينها من قواسم مشتركة .

إلا أننا نظن أن مفهوم الكلمة – الحقيبة هذا لم يكن بالذي يهم س . فرويد ولا بالذي يثير أسئلة جوهرية حول الجمالي ، والحال أنه يعتبر كتابه حول Le Witz "... أول محاولة لتطبيق المنهج التحليلي على أسئلة الجمالي "(١٣). ولهذا نوافق جون – بول مارتان على أن "الكلمة – الحقيبة لا تطرح مشكل المحتوى بل مشكل المحتوي contenant، فالكلمة – الحقيبة تجمع بين محتويين ، أي أن هناك كلمتين تتواجدان في آن واحد في نفس الموضع . جسدان يشغلان معاً نفس الفضاء "(١٤).

وهذا ما كان يقصده س . فرويد ، والأمثلة التي قدمها خير دليل على ذلك : يذكر الشاعر هين Heine في كوميديا قصيرة Saynete أن بورجوزاياً صغيراً يتباهى بكونه وجد نفسه يوماً جالساً بجانب البارون روتشليد الذي تعامل معه بطريقة Famillionnaire على حد تعبيره . فهذه الكلمة نتاج تكثيف يجمع في مقطع مشترك mil صفتين : عائلي Familier ومليونير Millionnaire(١٥)، وهذا هو العمل التكثيفي الذي يهمنا وبعضها يمكن اعتباره مجرد لعب بالكلام . لكن هنا أيضاً لا ينبغي أن ننسى الاهتمام البالغ الذي يعطيه س . فرويد لمثل هذا اللعب الذي يبدو ، ظاهرياً ، على أنه لا معنى له ولا فائدة من ورائه . فاللعب بالكلمات وولوج منطقة اللامعنى هو ما يجلب اللذة ، وفي هذا اللعب

يتكلم اللاوعي بقلب مفتوح وبفم مخيط . وفي الواقع "... إذا كانت هناك رغبة في اللعب بالكلمات ، فإن على التعبير أن يتمسك حرفياً بكون : اللعب بالكلمات يجلب اللذة . لأنه ، ونحن أطفال ، لنا الحرية في اللعب بالكلمات والتلذذ بذلك "[١٦].

ونعتقد أن هذا المفهوم هو الذي كان يقصده س . فرويد عند تحديده الكلمة – الحقيبة : أي أنها تحوي عدداً لا محدوداً من الأجساد . ولن يفهم هذا المفهوم إلا إذا استحضرنا جانباً آخر : فالتكثيف هنا يعني أن لدينا محتوياً يجمع بين عدد من الكلمات ، لكن هذا الجمع لن يقوم إلا بحذف مقطع أو حرف أو كلمة ، ففي كلمة Famillionaire تم التخلص من المقطع المكرر . وأكثر من هذا ، هناك كلمة – حقيبة أخرى يقدمها فرويد Rote Fadian ، وهذه كلمة – حقيبة ناتجة عن جملتين ، أي أننا هنا لن نحذف مقطعاً بل جملاً بأكملها[١٧] .

وعندما نأخذ كلمة " بندر شاه "، فهي من خلال النموذجين السابقين تساوي هذا العدد من الكلمات والأصوات :

بندر شاه : آه وشرونار ودرش شب شن بابه يدناداده .

يمكن القول إن هذه المركبات الصغيرة انصهرت في بعضها البعض ، واختلطت ، فقدمت كلمة " بندر شاه "، لكن إذا نحن مازلنا نعتبر – هذه الكلمة كلمة – حقيبة ، فمن الصعب أن نقول إن هذه المركبات الصغرى محذوفة تماماً ، بل هي متضمنة في هذا المركب الأكبر – بندر شاه – ويكفي أن نقرأ الكلمة بشكل متقطع من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين ، لنكتشف أن هذه الكلمة مُحتوٍ يحوي كل هذه الكلمات بواسطة إوالية التكثيف .

أما الشخصية – الحقيبة ، فالمقصود أن شخصية واحدة تتكون من عدة شخوص ، بحيث تصير صورة توليدية générique تتكون من

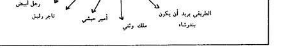
عدد من السمات المتناقضة . ويمكن للتكثيف هنا أن يخفي عدداً من الشخوص تحت شخصية واحدة وأن يوجد شخصية جماعية . كما يمكنه أن يسند لشخصية ما سمات تنتمي إلى شخوص مختلفة ، أو أن يسند لها سمات مشتركة لشخوص عديدة .

يقدم نص " بندر شاه " عدداً لا بأس به من الشخوص – الحقائب نمثل لها بنموذجين : شخصية بندر شاه وشخصية محيميد .

فشخصية بندر شاه من الشخوص التي تضاربت حولها الأقاويل حتى صارت لدينا تلك الشخصية – الحقيبة بكل المعاني التي ذكرناها أعلاه : فهو الملك الأب المستبد الذي يعذب أبناءه ويطيعه حفيده مريود (الجزء الأول – ص ٣٧ – ٥٠)، وهو الملك النصراني الأسود في ود حامد قديماً (الجزء الثاني ص ٥٠) .

وهو الملك الوثني الأسود في مكان قريب من ود حامد (الجزء الثاني ص ٥٠) ، وهو الأمير الحبشي الأسود في ود حامد قديماً ، وهو الرجل الأبيض اللون التاجر في الرقيق في ود حامد قديماً ، وهو لقب لعيسى ود ضو البيت (الجزء الثاني ، ص ٥٣ – ٥٥ ...).

إننا ، إذن ، أمام شخصية تتكون من عدة شخوص (ملك ، أمير، تاجر ...) أو أنه الشخصية الجماعية ، ويجمع بين سمات متنوعة ومتناقضة (أسود ، أبيض ، النصراني ، الوثني ...).



أما شخصية محيميد ، فهي الشخصية – الحقيبة التي تطرح الكثير من الأسئلة الجمالية وتدعو إلى إعادة النظر في مفهوم الشخصية السائد :

فإذا بقينا في إطار شخصية محيميد ، باعتباره فاعلاً ، فهي الشخصية التي تحوي عدداً من الشخوص ، ومن السمات المختلفة والمتناقضة : فهي الأفندي المثقف الذي هزمته المدينة والمدنية . فقرر العودة إلى بلدته وجذوره ، أي إلى شخصيته الأصلية (الفلاح) ، ذلك لأنه لم يكن أبداً يرغب في أن يكون أفندياً (كانت هذه رغبة جده الذي حققها) ، يقول محيميد مبيناً الإزدواج الذي عانى منه دائماً (الشخصية التي يكونها ليست بالشخصية التي يرغب أن يكونها) .

"... كنت فرحان في ود حامد أزرع بالنهار وأغني للبنات بالليل. أشرك للطير وأبلبط في النيل زي القرنتي . القلب فاضي وراضي. بقيت أفندي لأن جدي أراد . ووقتين بقيت أفندي كنت عاوز أبقى حكيم بقيت معلم ...".

(" بندر شاه ، ضو لبيت " ص ٨٣).

فيما بعد سيرفض محيميد هذا الوضع مقرراً العودة إلى بلدته ، إلى شخصيته الذي كان دوماً يرغب في أن يكونها لولا خضوعه لأوامر الجد ، إنها شخصية الفلاح . يقول :

" ووقتين طفح الكيل مشيت لأصحاب الشان قلت لهم خلاص . مش عاوز . رافض أدوني حقوقي عاوز أروح لي أهلي دار جدي وأبوي . أزرع زي بقية خلق الله ...".

(" بندر شاه ، ضو البيت " ص ٨٤) .

ومحيميد هو الحفيد الذي كان دوماً يطيع أوامر جده ، وهو في

نفس الوقت الأب الذي تخلى عنه أبناؤه الذين فضلوا المدينة ، ومحيميد هو الرجل الطفل . يقول السارد :

" كانت ساقاه تحسان بوطأة السنين الخمسين أو الستين . ولكن خياله كان خيال طفل دون العاشرة ".

(" بندر شاه . ضو البيت " ص ٤٦) .

ومحيميد هو هذا الذي يحيي في الحاضر بجسده ويحيي في الماضي بروحه ، هو هذا الشاهد على ما يحدث ، الباحث عن المعرفة والحقيقة ، المؤرخ الذي يؤرخ لما يحدث ، هو الشاعر المجنون ، هو حبيب مريم .

يبدو ، إذن ، أن هذه الشخصية تحوي سمات مختلفة ومتباينة ، وتتكون من شخوص عدة . لكن التكثيف لا يقف عند هذا الحد إذا أخذنا بعين الاعتبار أن محيميد هو الشخصية التي يتقرب منها السارد الناظم المتحكم في كل خيوط السرد : صحيح أنه ينفصل عنها في بعض المواقع والمواقف (وخصوصاً في الجزء الأول)، إلا أنه غالباً ما يحصل التماهي بينهما ؛ إذن فنحن هنا أمام شخصية تتكون من شخصيتين (محيميد / السارد) .

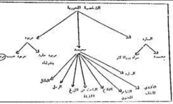
لكن بدءاً من الصفحات الأولى من الجزء الأول ، سنجد أنفسنا أمام شخصية تتكون من ثلاث شخصيات (محيميد / مريود / السارد) وخصوصاً في الوحدة الرابعة التي تأتي في نهاية الجزء الثاني : فمريود هو الاسم الذي تطلقه مريم على حبيبها محيميد . ومريود هو الذي سيصير في هذه الوحدة (نهاية الرواية) صاحب السرد والفعل ، الأمر الذي يعني أن شخصية محيميد وشخصية السارد قد ذابتا في شخصية مريود . والأكيد أن مريود هذا مغاير لمريود بندر شاه ، فلم نعد أمام ذلك الطائع الذي يخضع لأوامر جده (وهكذا كان محيميد من قبل)، بل هذا هو

مريود الذي سيحقق رغبة محيميد معلناً حبه لمريم ، أي أننا أمام مريود يحدث تحولاً إيجابياً في شخصية مريود بندر شاه وفي شخصية محيميد مطيع جده سابقاً . نحن أمام مريود يعيد للذات صوتها المقموع من قبل من طرف الجد ، ويحيي حباً مات ، يحييه تخييلاً بواسطة السارد الذي تماهى معه .

هكذا نحصل على شخصية تتكون من ثلاث شخوص ، كانت من قبل كل شخصية مستقلة بذاتها ، بل ويمكن للشخصية الواحدة أن تكون لمفردها شخصية حقيبة كما رأينا مع شخصية محيميد التي إضافة إلى السمات العديدة والشخوص المتنوعة التي تحويها ، فهي من حيث اسمها (محيميد) ترتبط باسم البلدة نفسه (ود حامد) وباسم الجد الأكبر لهذه البلدة (حامد الأكبر) وباسم الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) (مادامت في الرواية شخوص استشراقية)، ورابطة الحب التي تربط محيميد بمريم جعلتهما في الماضي يحلمان بإنجاب أطفال بهذه الأسماء (أحمد ، محمد ، محمود ، حامد ، حمد ، حمدان) ، وكلها أسماء ذات جذر واحد وذات دلالات ... تاريخية تعني الشيء الكثير بالنسبة لأهل البلدة .

ولكن لن ننسى أيضاً أن هذه الشخصية - الحقيبة التي تتكون من ثلاث شخوص (محيميد / مريود / السارد) قد أحدثت تحولات في كل هذه الشخوص ، فأخرجت محيميد ومريود من سجن الطاعة والقمع والسلبية إلى فضاء الحرية والحب والإيجاب وجعلت السارد ، الذي كان يتراوح بين الإتصال والإنفصال في علاقته بمحيميد ، يختار نهائياً الإتصال والتماهي بهاتين الشخصيتين ، دون أن ننسى أننا أمام سارد يضع في خدمته رواة وسراد كثر .

وهذه ترسيمة تشخص هذه الشخصية - الحقيبة التي تعتبر من الشخصيات المحورية في هذا النص .



يبدو واضحاً أن التكثيف ليس إوالية ذات مكانة دنيا في هذا النص الروائي ، بقدر ما هي الإوالية الجوهرية والمهيمنة . وهيمنتها لا تتوقف عند هذه المستويات التي أشرنا إليها بل تتعداها إلى مستويات أخرى أكثر أهمية : فنص " بندر شاه " يسمح بالحديث عن اللغة - الحقيبة ، ذلك لأننا أمام لغة روائية تستثمر اللغة العربية الفصحى واللغة المحلية السودانية (مع الأخذ بعين الاعتبار الفروق الفردية) .

فالشخصية المحورية أعلاه تتكون من ثلاث شخصيات ولكنها تتكون أيضاً من أكثر من لغة : فمحيميد يستعمل اللغة المحلية السودانية، في حين يستعمل السارد اللغة العربية الفصحى .

وهذا النص يسمح أيضاً بالحديث عن الجنس الأدبي - الحقيبة .

فإضافة إلى أننا أمام جنس سردي يمزج بين السرد الواقعي والسرد الشفوي الأسطوري التاريخي (جنس الأحدوثة - والرواية بمفهومها العربي الكلاسيكي) ، فإننا أمام جنس يمزج بين الشعر والسرد. ليس فقط لأننا أمام نص روائي يكثر من توظيف الصور الشعرية (التشبيه أساساً) ، بل أيضاً لأنه يضعنا أمام محكي ذي طابع شعري وسردي ، كما في هذا النموذج :

" كانت مثل طائر . رفعها محجوب من نعشها فشهق ضوء المصابيح على حافة القبر ، وسمعت هبوب أمشير تناديني بلسان مريم " لا شيء . لا أحد ". خطابها نحو القبر ، فاعترضت طريقه ومددت يدي . نظر إلي برهة ، ورأيت عينيه

ترقان وتغرورقان ، فتركها لي . كانت خفيفة مثل فرخ طائر وأنا أسير بها في طريق طويل يمتد من بلد إلى بلد ومن سهل إلى جبل . لم يكن حلماً . أبداً . كانت مريم نائمة على كتفي . سرت بها على ضفة نهر إلى وقت الضحى ، فأيقظها لفح الشمس على وجهها . انفلتت مني وقفزت في الماء ... أشحت عنها . ولكنني لم أطق صبراً فأدرت لها وجهي . نظرت ، فإذا هي بركة من الضوء ، وكأن أشعة الشمس هجرت كل شيء وتعلقت بجسدها . كانت تغطس وتقلع ، وتختفي هنا وتظهر هناك ، وتضحك لي من جهة اليمين ، ثم إذا هي تناديني من جهة اليسار . نعم . نعم . نعم . أريد أن أغرق في نبع ذلك الضوء الذي ليس من أضواء هذا الزمان ولا هذه الأرض . لكنني ترددت ، ليس أكثر مما يطرف جفن العين . في تلك اللحظة ، عاد الشعاع إلى منبعه ، وذهب الطيف ، لا أعلم إلى أين . ناديت بأعلى صوتي " يا مريوم . يا مريود " فعاد الصدى مجسماً بألسنة شتى " يا مريود . يا مريوم ". ضربت دون هدى في صحراء عقبة تيوي ريحها وتتهايل رمالها ، حتى بلغ اليأس وأخذ مني الجهد . ثم إذا شجرة طلح يلمع نوارها . تهالكت عندها . فجأة أحسست بمريم . بعيد العشاء أو قبيل الفجر ، لا أعلم . لكنني أذكر ظلاماً رهيفاً وضوءاً ينسكب على وجهي من عينيها ، شربت منه حتى بلغ مني الظمأ غايته ...".

(" بندر شاه ، مريود " ص ٨٣ – ٨٥).

إننا هنا أمام الجنس – الحقيبة الذي يحقق تداخلاً بين الشعري والسردي ، متجهاً نحو إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية بقصد تأسيس جنس سردي جديد يصطلح على تسميته ، في الدراسات السردية ، بالمحكي الشعري Le récit poétique .

إن نص " بندر شاه " الروائي ينطلق مـن سؤال أساسي : مـاذا حدث في ود حامد ؟ ولا يهم بما أجاب النص عن هذا السؤال بل إن ما يهم هو كيف أجاب النص عن هذا السؤال . وهذا يعني ، من جهة أولى، أن النص لا يقول خطابه الجوهري من خلال مضمونه / مضامينه بل من خلال شكله / أشكاله ، ومن جهة ثانية ، فإن هذا الاهتمام بالشكل هو الذي يغني أسئلتنا بخصوص الجمالي في هذه الرواية ، وهو سؤال جوهري حاولنا الإجابة عنه من خلال إبراز عمل إوالية – التكثيف – من الإواليات التي يشغلها اللاوعي . لكنها ليست الوحيدة ، هناك إواليات نصية أخرى تستحق الإهتمام .

الهوامش

* هذه الدراسة جزء من رسالة تقدمت بها لنيل دبلوم الدراسات العليا (دكتوراه السلك الثالث) بكلية آداب الرباط سنة ١٩٩٦ حول الأعمال الروائية للطيب صالح .

(١) J. Ricardau - le Nouveau Roman - seuil 1976 - p 65.....

(٢) D. ANZIEU - Les traces du Corps dans l'ecriture..., in - Pcychanalyse et langage, du corps a la parol - Bordas, Paris, 1989, p. 178.

(٣) Laurent Danon - Boileau - Produire le fictif - Paris, Klincksieck 1982, p 118.

(٤) Lucien Dällenbach - Le recit speculaire, Essai sur la mise en abyme - seuil, Paris 1977, p 152 .

(٥) A. Jefferson - The nouveau roman and the poetics of fiction - cambridge University Press, 1980 - p 206.

(٦) J. Ricordou - Le Nouveau Roman - ibid - p 203 - 204 .

(٧) ibid - p 50

(٨) ibid - p 62

(٩) L. Dällenbach. p 158- 174.

(١٠) ibid. p 174.

(١١) التصرف : " وهو أن يأتي المتكلم إلى معنى فيبرزه في عدة صور ، تارة بلفظ الاستعارة وطوراً بلفظ الإيجاز وآونة بلفظة الإرداف وحيناً بلفظ الحقيقة "، عن كتاب " البيان العربي " للدكتور بدوي طبانة – مكتبة الأنجلومصرية ، ط٣ ، ١٩٦٢ مطبعة الرسالة ص ٢٣٩.

(١٢) J. Panl Martin - La condensation - Poétique No 26, seuil 1976, p 201.

(١٣) S. Frend - cinq leçons sur la psychanalyse - p 113.

نقلاً عن جان بيلمان – نويل (١٩٧٨ – ص ٣١).

(١٤) J. Paul Martin - ibid - p 187.

(١٥) J. Ballemin - Noël - Psychanalyse et littérature - PUF, 1e ed.

(١٦) J. Bellemin - Noël - ibid - chapitre : Lire L'inconscient.

(١٧) J. Todorov : La rhétorique de Frend in, Théories du symbole - seuil, p 291.

* * *

شعريّة السّواد في كافوريّات المتنبّي

مبــروك المناعـي

تتعلق عبارة " شعريّة السواد " في
هذا العنوان الفرعي بالمسلك الفنّي
الذي سلكه المتنبّي في التعامل مع
مُعْطَى اللّون الأسود والإخراج
الشعري الخاص الذي أخرجه به في
النّصوص التي قالها في كافور الإخشيدي ، وفي نطاق التّقاليد الثّقافية والمعايير القيميّة والجماليّة التي كانت سائدة حتى عصره ، والتقاليد الشعريّة التي كان نصّه يتحرّك في إطارها .

ولئن كان هذا المظهر في شعريّة المتنبّي جزئياً ومحدوداً بمدوّنة بعينها فإنّه صالح في تقديرنا لتحليل مهارته الفنيّة وتوضيح جانب من جوانبها الهامّة ؛ ثم إنّه شاهد بارز على إبداعه لم يقع الاهتمام به فيما نعلم . وهو إلى ذلك يمثّل وجهاً من أوجه خطّة الخطاب الشعري عنده جديراً بكلّ اهتمام .

وإن اللّون ظاهرة ثقافيّة محايدة لا يحدّدها في الوعي البشري ولا يعطيها معنى سوى العقل . وهو أيضاً ظاهرة ثقافية رمزيّتها ليست كونيّة وإنّما نسبيّة[1] ، ومن ثمَّ اختلفت دلالاتها وتباينت مواقف الشعوب منها. والعرب لئن لم تعكس لغتهم وثقافتهم ومخيالهم الاجتماعي نظرة سلبيّة خاصّة إلى السواد فقد ظهر عندهم إزاءه شيء من التّهجين والدّلالة السالبة : ذلك أنّهم أطلقوا عبارة " الكلمة السّوداء " على الكلمة القبيحة النّابية أو الجارحة ، وكان من معاني " السّواد " عندهم الوجع الذي يأخذ الكبد " وألقوا اسم " الأسود " على " الخبيث من الحيّات "... وهم – وإن لم يختصّوا بمواقف عنصريّة ، لاسيّما بعد الإسلام – فقد وشت ثقافتهم القديمة بنظرة دونيّة إلى الرقيق الأسود (العبيد والإماء)

وعرفوا شيئاً ممّا عرفته الشّعوب القديمة غالباً من استنقاص سببه سواد البشرة ، ممّا يظهر في تأذّي صنف من الصعاليك وتلقيبهم بلقب " الأغربة "[٢]، ويبدو في أشعار الشعراء السّود وأخبارهم من أمثال عنترة وسحيم عبد بني الحسحاس ونصيب بن رباح وغيرهم .

والسّبب البعيد في استنقاص العرب السّمرة والسّواد باعتباره لوناً للبشرة وهوان حال السودان بينهم[٣]، هو البيئة المشمسة الحارّة التي هي بيئتهم الأصليّة والتي قلّ فيها البياض فاستُحسن وامتُدحت رموزه وكثر فيها السّواد فاستُقبح وذُمّت رموزه : من هنا كان ظهور "البياض " في شعر الحمد وظهور " السّواد" في شعر الذّمّ ، وكان المجال " الطبيعي" لاستحسان البياض ورموزه شعر المدح وشعر الغزل والمجال الطبيعي لاستقباح السّواد شعر الهجاء ، ولهذا قال زهير بن أبي سلمى في ممدوحه حصن بن حذيفة بن بدر :

وأبيض فيّاض يداهُ غمامةٌ على مُعتفيه ما تَغبُّ فواضلُه[٤]

وقال حسّان بن ثابت في الغساسنة :

بيضُ الوجوه كريمةٌ أحسابُهم شُمُّ الأنوف منَ الطّراز الأوّل[٥]

... ثم قال المتنبّي في سيف الدولة :

فلوْ خُلقَ النّاسُ منْ دهرهمْ لكانوا الظّلامَ وكنتَ النّهارا...[٦]

ولهذا أيضاً قال الأعشى في وصف حسن من عشق :

منْ كلّ بيضاءَ ممكورةٍ لها بشَرٌ ناصعٌ كاللّبن[٧]

وقال عمر بن أبي ربيعة :

غرّاءُ يُعشي النّاظرينَ بياضُها حوراءُ في غُلَواء عيش مُعجب[٨]

... ثمّ قال المتنبّي :

بيضاءُ تُطمعُ فيما تحتَ حُلّتها　　　　وعزَّ ذلكَ مطلوباً إذا طُلِبَا[٩]

ولهذا كلّه كان وجود البياض في شعر الحمد ووجود السّواد في شعر الذمّ هو المألوف وكان عكس ذلك هو البدعة .

والمثال الوحيد البارز الذي نعرفه من امتداح السّواد في الشعر العربي – قبل المتنبّي – هو مثال الشّاعر الأموي سعيد الدرامي ، وهو من شعراء الحجاز في القرن الهجري الأوّل وظرفائه . فقد جاء في خبر هذا الشاعر " أنّ تاجراً من أهل الكوفة قدم المدينة بُخمر فباعها كلّها وبقيت السّود منها فلم تنفُق ، وكان صديقاً للدرامي فشكا ذلك إليه (...) فقال له : لا تهتمّ فإنّي سأنفقها لك حتى تبيعها أجمع ، ثم قال :

قُلْ للمليحة في الخمَار الأسْود　　　　ماذا صَنَعْت براهبٍ متعبِّد ؟
قد كان شمّرَ للصَّلاة ثيابَهُ　　　　حتّى وقفت له بباب المَسْجدِ...

(...) وشاعَ في الناس (...) فلم تبق في المدينة ظريفة إلاّ ابتاعت خماراً أسود حتى نفد ما كان مع العراقي منها "[١٠].

وينبغي أن نؤكّد أنّ هذا الذي صنعه سعيد الدرامي إنّما هو من باب الطُّرف والنّوادر ومن أمثلة الظّرف والفكاهات ، وهو لهذا لا يُعدّ في اعتقادنا سَبْقاً بالنسبة إلى ما سنرى من صنيع المتنبّي " بالسّواد " في الكافوريات .

والأهمّ من هذا أنّ الخبر الذي أوردناه يضعنا مباشرة أمام إحدى المسائل الهامّة في دراسة الشّعر – وهي أنّه عدول وابتداع – وأمام إحدى وظائفه البارزة وهي وظيفة التّأثير في التصوّرات بحمل الإنسان على تغيير نظرته أو موقفه أو سلوكه ... وقد كان المتنبي تامّ الوعي بهذه الوظيفة ، ساعياً إلى استغلالها في عمله الفنّي أيّما سعي .

أمّا المجال الشعري الخاصّ الذي ظهرت فيه هذه الوظيفة - القائمة على التّمويه والخداع التخييلي - فهو القصائد التي قالها في كافور الإخشيدي : فقد أحسن فيها فنيّاً مادحاً وأحسن فيها فنياً هاجياً باستخدام معطى " السّواد "، وتشكّل ذلك في شعره بصورتين متقابلتين . والظاهرة الأسلوبيّة اللاّفتة للانتباه في تعامل المتنبي فنيّا مع اللّون في الكافوريات هي أنّه أحسن توظيفها في المدحيّات أكثر بكثير ممّا فعل ذلك في الأهاجي ، بالرّغم من أنّ مهمّته الفنيّة في التعامل مع السّواد أصعب في المدح منها في الهجاء ، أو ربّما بسبب ذلك .

ولقد كانت شعريّة السّواد في الأهاجي الكافوريّة أضعف منها في المدحيّات لأنّها لم تكن موضوع بحث أسلوبي خاصّ يأخذ الشّاعر به نفسه ، وذلك لأنّ الهجاء " بسواد " اللّون معنى هجائي " جاهز " متواتر في الشعر العربي قبل المتنبي متوارد عليه من قبل غيره : وكانت نتيجة ذلك أن استخدمه المتنبّي باعتباره " معنىً شعريّاً " من المعاني التي يتّسع لها غرض الهجاء واستعمله في حشو القصيدة فحسب ، وجاء عنده ذلك على هيئة " نعت " باهت لكافور بأنّه " أسود " وليس في هذا تعبيريّة عالية كما هو واضح ، فقوله :

وأسْــوَدُ مِشْــفَرُهُ نِصْفُــهُ يُقَالُ لَـهُ : أنْتَ بَدْرُ الدُّجَى[11]

وقوله :

وإنّــك لا تــدري ألونُــك أسْــوَدٌ من الجهل أمْ قدْ صار أبيضَ صافيا[12]

وقوله :

مَنْ علّمَ الأسودَ المخصيَّ مكرمةً ؟ أقومُهُ البيضُ ؟ أم آباؤهُ الصّيدُ[13]

(...) هذه الأقوال ، وغيرها لم تزد على أن عيّرت كافوراً الأسود بأنّه أسود .

أمّا الطراز العالي من الجودة فهو ما كان من استخدامه السّواد في المدحيّات ، لأنّه حقّق فيه عدولاً حاسماً عن السائد في الموقف الاجتماعي والثقافي وفي المألوف الشعري على السّواء ؛ وذلك بأن حوّله من مجال الاستخدام المقبّح إلى مجال الاستخدام المحسّن ، ونقله من مقام المعنى الشعري إلى مقام المعين التمثيلي والمناخ التصويري العامّ الذي تُشتّق منه موادّ التخييل المجمّل وأصبغته ، واتّخذ منه نظاماً للتّمثيل الشعري في المدحية تتعلّق به موادّ المعجم والصورة معاً : فإذا نظرنا في مدحيّته في كافور التي مطلعها " أغالبُ فيكَ الشّوقَ والشّوقُ أغلبُ...) استوقفنا – منذ البداية وقبل المدح – قوله (مخاطباً نفسه) :

وكم *لظلام اللّيل* عندكَ من يد تخبّرُ أنّ *المانويّة تكذبُ*
وقاك ردَى الأعداء تسري إليهمُ وزاركَ فيه ذو الدّلال المُحَجّبُ

(...)

ويوم *كلَيل العاشقينَ* كَمنْتُهُ أُراقبُ فيه الشّمسَ أيّانَ تغرُبُ
وعَيْنِي إلى أذْنَيْ أغرّ كأنّه *منَ اللّيل باقٍ* بين جفْنَيْه كوكبُ
وما الخيلُ إلاّ كالصّديق قليلةٌ وإن كثرتْ في عين مَنْ لا يُجرّبُ
إذا لم تُشاهدْ غير حُسن *شِياتِها* وأعضائِهَا ، فالحُسْنُ عنكَ مغيّب [١٤]

(...)

وهو قول قائم أساساً على *جماليّة السّواد* أنشأ ، فيه الشّاعر للقصيدة من بدايتها كوْناً تمثيليّاً أقام أركانه على امتداح الظّلام وإعلاء شأن السّواد ، وجعل موادّ التمثيل المحسّن جميعها مشتقّة منه : فقد انطلقت القصيدة بالإشادة بفضائل " الليل " و" الظّلام " – قرين الممدوح – إشادة رفعها الشاعر من مقام الملاحظة الخاصّة إلى مرتبة "فلسفيّة" بتكذيب " المانويّة " وهي فرقة فارسيّة تعتبر اللّيل قريناً للشرّ والنّهار قريناً للخير وتنتصر للنّور على الظّلمة .

ثم قرن اللّيل بالسّلامة وزيّنه بالعشق والوصال وجعله وقتاً

محبوباً منتظَراً ، وكنّى عن السير في الظّلماء " باللّعب " فأصبغ على السواد ألوان المرح والاغتباط النفسي ، وخيّل – في الكلام المتعلّق بحصانه – أنّ لونه " أسود " بأن جعل المعنى في قوله : " أغرّ كأنّهُ مِنَ اللّيْلِ باقٍ بين جفنيه كوكَبُ " متردّداً بين تأكيد وضوح الغرّة والإيحاء بسواد الفرس ، وهو إيحاء يمحّض اللّون للسّواد حتماً – في اعتقادنا – لأنّه مدعوم بدلالة البيت الأخير حيث أحالت عبارة " شِياتها " وما تعلّق بها على ترسيخ السّواد لوناً في الفرس .

وهذه من المرّات القليلة جدّاً التي وُصف فيها جواد في الشعر العربي بأنّه "أسود " واستُحسن لذلك : لقد سبق أن قال عنترة عن حصانه :

يدْعونَ عنترَ والرّماحُ كأنّها أشطانُ بئرٍ في لَبانِ الأدهمِ[١٥]

ولكنّ " الدُّهمةَ " دونَ " السّواد " ، ثُمّ إنّ لعنترة سبباً خاصاً دعاه إلى تحسين " الدهمة " هو لونه ونظرة الناس إليه . " وكذلك تُشبّه غرّة الفرس الأدهم بالنّجم أو الصّبح ويُجعل جسمه كاللّيل ، كما قال ابن المعتزّ :

جاءَ سليلاً مِن أبٍ وأمّ أدْهَمَ مَصقُولَ ظلامِ الجسْمِ

قد سُمّرَتْ جبْهتُهُ بِنَجْمِ

وكما قال كاتب المأمون (وهو عمرو بن مسعدة المتوفّى حوالي ٢١٥هـ) يصف فرساً :

قد بعثْنا بجَوادٍ مثْلُهُ ليسَ يُرامُ
وجْهُهُ صُبْحٌ ولكنْ سائرُ الجسْمِ ظَلامُ..."[١٦]

وإنّ تفنّن المتنبي يتجاوز الوقوع على هذا المعنى الشعري النّادر ، إلى تعميم السّواد على أشياء الشعر جميعها والبحث عن محاسنه في كلّ شيء أسود ، ثم تنسيقها ببراعة فنيّة عالية واستغلالها لفائدة غرضه : إنّ الجديد حقّاً هو أنّ أبا الطّيب قد بنى عالم هذه القصيدة الشعري كلّه على " السّواد " وأثّثها به تأثيثاً جعل أشياءها " جميلة " بسبب كونها " سوداء " لأنّه يقدّم بهذا الكلام كلّه لمدح كافور : وهو أمر له أهميّته في تبيّن مظهر من مظاهر خصوصيّة الوحدة في القصيدة العربية وهي أنّها وحدة " تمثيليّة " (Figurative) أساساً .

وإذا نظرنا في مدحيّته الأخرى في كافور التي مطلعها : " مَن الجآذرُ في زيّ الأعاريب ... ؟ " طالعنا الجوُّ التمثيلي ذاته المتجسّم في الرّفع من شأن السّواد وإضفاء أصبغة الحسن عليه ، وهو أمر يتكفّل بإظهاره خاصة بيت النّسيب الذي يقول فيه :

أزورُهـم وسـوادُ اللّيل يَشْـفَعُ لـي وأنثني وبياضُ الصّبْحِ يُغري بي[17]

حيث يجعل سواد اللّيل " شفيعاً " في الحبّ ويحسّنه بالوصل ويجعل بياض الصّبح واشياً ذميماً ...

وقسْ على ذلك سائر المدحيّات الكافوريّة بدءاً بأولاها التي أعدّها لمدحه وهو في طريقه إلى الفسطاط وقال من مقدّمتها (عن خيله):

تَمَاشَى بأيْدٍ كلّمَا وافتِ الصّفَا نَقَشْنَ بهِ صَدْرَ البُزاةِ حوافيَا
وتَنْظرُ من سود صَوَادِقَ في الدُّجَى يرَيْنَ بعيدَاتِ الشُّخوصِ كَمَا هيَا[18]

فقرن السواد بالصّدق ، وهو يصف عيون الخيل - مكنّياً بصحّة نظرها عن صحّة نظره هو وقراره الصائب في التوجّه إلى كافور - ثم زاد علاقة سواد العين بصحّة النّظر تدقيقاً ، في بيت التخلّص من مقدّمة

المدح إلى جوهره ، بأن انتقل من أسود العين إلى إنسانها – أي البؤبؤ – كنايةً عن كافور إذ قال :

فَجاءتْ بنا *إنسانَ* عينِ زَمَانِهِ   *وخلّتْ بياضاً خلفَها ومآقيا*

وبذلك أي بتركيب المجاز (فجاءت بنا) على الكناية (إنسان عين...) على الاستعارة (عين الزمان) – إنطلاقاً من حقيقة (عيون الخيل) – بنى المتنبّي تخييلاً قوامه الإمعان في تحسين السّواد بالإمعان في التوغّل في دائرة السّواد في العين ، وبالموازاة بين أسود عيون الخيل المهتدّى به إلى كافور وبين كافور أسود عيْن الزّمان ... فانتشرت من ذلك دائرة من إشعاع الإيحاء كشفتْ مكانة كافور في العصر وجعلت السّواد أهمّ مقوّمات هذه المكانة : فهو بؤبؤ الزّمان . وإذا ذكرنا أنّ البؤبؤ أسود في كلّ عين – مهما كان لونها – وأنّه هو مركز الإبصار أدركنا خطّة الشاعر التي أقامت " الرؤيا " – بجميع إيحاءاتها – على السّواد وجعلت ما خلاه في العيون من دوائر البياض الغالبة لا قيمة لها إلاّ من حيث كونها حافّةً به موجودة من أجله : فكان أوّلَ معاني المدح وأبرزها " قيمة " كافور إذا ما قيس بغيره في زمانه .

أمّا الإجراء الفنّي التّكميلي الذي استخدمه المتنبّي في استغلال السّواد في هذه القصيدة – بعد الموازاة بين إيجابيّة السّواد لوناً لأعين الخيل وإيجابيته لوْنًا لكافور (عين الزّمان) – فهو الموازاة بين سُرى الخيل في رحلة المكان (من الشّام إلى مصر) وسُرى الشاعر في رحلة الزمان (من الماضي إلى عصر كافور) كي يراه : وهو قوله بعد ذلك :

فتىً ما سَرَيْنَا فِي ظُهُورِ جُدُودِنَا   إلَى عَصْرِهِ ، إلاّ نرجّي تَلاقِيا...

هذا ما سمّيناه " شعريّة السّواد " في كافوريات المتنبّي وحلّلناه ، فأوقفَنا على مظهر دال دلالة بليغة على جانب من جوانب إبداع هذا الشاعر وسرّ من أسرار صناعته وسبب من أسباب حداثته .

الهوامش

(١) راجع : A. Bouhdiba : " Culture et Société " - Publications de l'Université. de Tunis. 1978; 73.

(٢) و" للغراب " في الثقافة العربية وفي الشعر القديم دلالة معروفة ورمزيّة موحية .

(٣) تدلّ على هذا أمور في الشعر كثيرة من بينها قول عمرو بن شأس الأسدي (ت. ٣٠هـ) عن ابنه عرار ، وكان أسود لأنّه ابن أمَة فكانت زوجة أبيه تعيّره بذلك :

وإنّ عــراراً إنْ يكــنْ غــيرَ واضــحٍ فــإنّي أحــبّ الجَـوْنَ ذا المنكـب العَمَـمْ

" الأغاني ". دار الثقافة بيروت ١٩٨٣ . 184/XI .

(٤) ديوان زهير – طبعة دار الكتب العلمية ، بيروت ١٩٨٨ – ص ٩١ .

(٥) الديوان – شرح البرقوقي . طبعة دار الأندلس – بيروت . ص ٣٦٦ .

(٦) الديوان – ١٩٨/II .

(٧) الديوان – شرح محمّد حسين . مكتبة الآداب . القاهرة ١٩٥٠ ص ١٧ .

(٨) الديوان – تحقيق محيي الدّين عبدالحميد – طبعة دار الأندلس – بيروت د.ت. ص ٤١٩ .

(٩) الديوان : ٢٣٩/I .

(١٠) أبو الفرج الأصفهاني : " الأغاني ". طبعة دار الثقافة – بيروت . ١٩٨٣ . ٤٥/III .

(١١) الديوان : ١٦٧/I .

(١٢) المصدر السابق . ٤٣٣/IV .

(١٣) نفسه – ١٤٥/II .

(١٤) نفسه : ٣٠١/I وما بعدها .

(١٥) الديوان . دار مكتبة الحياة – بيروت . ١٩٨١ . ص ١٩٤ .

(١٦) عبدالقاهر الجرجاني : " أسرار البلاغة " – تحقيق ريتّر . ط٣ – دار المسيرة – بيروت . ص ١٩٢ . ص ١٥٧ .

(١٧) الديوان . ٢٩٠/I .

(١٨) المصدر السّابق : ٣٨٦/IV .

* * *

تشكيل المكان في الرواية النسوية السعودية

معجب العدواني

تسعى الرواية السعودية الحديثة إلى أن تتشكل بصورة يغلب عليها طابع الجديّة والبعد عن التناولات الهشة التي اتسمت بها بعض الأعمال في فترات سابقة ؛ الأمر الذي أدى إلى بعد هذه الأعمال عن التواصل والتفاعل في الساحة العربية ، في حين بلغ النص الروائي حالياً درجة متميزة في الأوساط الثقافية العربية ، حيث بدأ تميّزه النوعي وتعددية الاتجاهات فيه من خلال أعمال سردية مقدمة من " غازي القصيبي " و" تركي الحمد " و" رجاء عالم " وغيرهم .

وقد مثلت الأعمال النسوية نسبة لا بأس بها من مجموع الأعمال ، حيث بلغت ما يزيد على سبعة وعشرين عملاً روائياً ، ارتهنت في مجموعها إلى المكان كبنية لها خصوصيتها المتفردة في النص الروائي ، إلا أن بعض هذه الأعمال قد تميز في توظيفه لتلك الخصوصية واستثمارها كمادة لها أبعادها المتشابكة .

من هنا كان اختيارنا للجسد الروائي التالي :

١) رباط الولايا لهند باغفار .

٢) اللعنة لسلوى دمنهوري .

٣) آدم يا سيدي لأمل شطا .

٤) مسرى يا رقيب لرجاء عالم .

ولا يعني اختيار هذه الأعمال تفوقها النّوعي قدر ما يشي ذلك بمناسبتها التامة لموضوع يمكن وصفه بأنه حيوي وفعّال في السرد ،

حيث تبدو الحاجة ماسّة أحياناً إلى التعرف على خصائص المكان وعلاقاته المتشكّلة نصياً في الرواية النسوية السعودية ، كما لا يعني ذلك الاقتصار على هذه الأعمال فحسب ، بل قد يمتد هذا التناول أحياناً إلى أعمال لم تسبق الإشارة إليها .

ومن البدهي أن تطفو التساؤلات التالية التي تنبثق عن محاولة مساءلة هذه الأعمال والحوار معها :

لماذا اختيار مكون سردي كالمكان في هذه الأعمال النسوية ؟ ولماذا إهمال المكونات السردية الأخرى التي يحفل بها النص الروائي كالزمن والشخصية وزاوية الرؤية ؟.

سيكون تلمسنا لإجابة هذه الأسئلة نابعاً من السعي وراء محاولة استقصاء لذلك المكون السردي المهم في النص ، فاستهداف المكان كمنطلق أولي للدراسة النقدية في الأعمال الروائية النسوية سيكون بلا شك مدخلاً مناسباً للسعي وراء فتح آفاق هذه الأعمال الروائية واستنطاقها ، ولعل ذلك يتم عبر استحضار العلاقات المهمّة التي تصل المكان ببقية العناصر السردية الأخرى ، بل قد يتسلّط المكان وتصل سطوته حدّ التهميش لبقية المكونات السردية ولاسيما في نصوص سردية نسوية كتلك ؛ إذ تؤسس على المكان جوانب كثيرة لعل أبرزها : علاقة الذات الفاعلة بالمكان كمكون يسهم في تشكيل هذه الذات قدر إسهامها في تشكيله .

وسنرمي هنا إلى البعد عن تلك الثنائيات المكانية التي طالما اهتم بها الباحثون في إطار تناول ثنائياته كجدليات متناقضة داخل النص الروائي ، ساعين إلى أن نعمد إلى تركيب شكل تكاملي لذلك المكون ربما يطرح تصوراً عاماً عن أبجديته وأزمته في الرواية النسوية السعودية بوصفها نصاً واحداً يسعى إلى استقلاليته وتميزه ؛ ويطرح تصوراته الشعرية الجديدة إلى حد ما حول المكان وجمالياته .

ولذا ستكون مساءلتنا لهذه الأعمال منطلقة من المكان السردي في الجسد الروائي المقترح بوصفه لوحة متضمنة ثلاثة أبعاد مكانية توشك أن تشمل الرواية النسوية ، وهذه الأبعاد هي : المكان المنفي ، والمكان المغلق ، والمكان الأسطوري ، مع مراعاة اختلاف الاتجاهات الفنية التي تتشكل بها الأبعاد الثلاثة ، حينئذ يمكن أن تندرج بقية الأعمال السعودية النسوية ضمن هذه الأمكنة الثلاثة .

المكان المنفي

في روايتها التي بعنوان (رباط الولايا) تحرص هند باغفار على أن تكون روايتها استنطاقاً لشخصيات منفية في مكان منفي ، وهي محاولة جادّة لتأصيل التراث الشعبي الحجازي من خلال العناصر المتنوعة التي وظفت في الرواية ، ومن أبرز العناصر المجسدة لأبجدية المكان المنفي في هذا العمل :

* العنوان

(الرباط) هذه المفردة التي تتشظى دلالاتها وتتنوع في اللغة العربية فالرباط في الأصل : الإقامة على جهاد العدو بالحرب ، ما تشد به القربة والدابة وغيرهما .. والرباط الفؤاد كأن الجسم ربط به .. المواظبة على الأمر ، ويفضي ذلك كله إلى دلالات الرتابة والملازمة والإغلاق ، والرباط كعنوان للرواية يقصد به - كما تحدده الكاتبة في القوائم الملحقة بعملها السردي - " السكن الذي يقدم مجاناً لمجموعة من السيدات المحتاجات ، وقديماً كان يقدم من قبل المقتدرين من الناس، وكثيراً ما كانت تخصص هذه الأربطة كأوقاف لصالح الولايا "[1].

ويتوضع الرباط في النص كفضاء رمزي يعد الأنسب لاحتضان الأشياء قبل الذوات ويؤطر تلك الموروثات مجتمعة حين تحاصر مظاهر العصر الحديث هذه العناصر مجتمعة ، وتقوم بتهميشها وإغفالها ، وقد تم تعالق هذه الأشياء اللامركزية بالإنسان الذي أقصاه المجتمع ، ولهذا ارتضى الرباط موقعاً له .

ولا شك أن تناول المكان المهمش والمنفي الذي تستنبت فيه الشخصيات النسوية المهمّشة وذات السلطة المتلاشية في المجتمع يفضي بنا إلى تناول كثير من العلاقات المتنامية بين الرباط وأولئك النسوة بتحولهن إلى شخوص روائية ، إلى جانب علاقات المكان بالأمكنة الأخرى التي تعد مرتعاً مثالياً يمكن المجتمع من إقصاء بعض أفراده المهمشين كالمستشفيات المختصة بالبرص والجنون .

* علاقة الذوات بالمكان السردي

تبدو علاقات الذوات وهي في الإطار السردي في وضع أقرب إلى الاختناق ومن ثم التلاشي وإن حاولت التطفل على أحلام الماضي والتمركز حوله ، عبر استرجاع الذكريات - ولاسيما ما يتصل بالعمل والإنتاج - أما الذكريات المتصلة بالعلاقات الإنسانية فهي تشكل خيطاً واهناً في الرواية ، فالمكان هنا لا يدعم إشعالها ولا يزيد لهيبها لعدم ارتباطه المباشر بفترة سابقة لدى هذه الذوات ، فهو مكان طارىء على الشخوص يقمع حريتها التخييلية كلما أرادت البوح بأسرارها ، كما يمنح حرية الحركة ، فهو أشبه بالسجن أو المصحة مع الفارق الكبير الذي يعطي فرصة الانطلاق ومنح الحرية المفقودة لنزلاء السجن أو المستشفى ، ولنا أن نستعيد مقولة لغاستون باشلار " الذكريات ساكنة وكلما كان ارتباطها بالمكان أكثر تأكيداً أصبحت أوضح "(٢). الذكريات هنا لا تتصل

بالمكـان / الربـاط بل تجد تحليقها خارج الرباط بوصفه مكاناً عـازلا ومعزولاً في آن : إنه عازل للذوات حين لا يمنحها لذة ملامسة الذكريات، وهو معزول عن كل ما هو جديد وحضاري وحديث ، بل يكاد يقيم الخصومة مع هذه المظاهر .

ومن حيث التقنية السردية ظل الرباط ذلك المكون السردي الـذي يلقي بظلاله السوداء على كافة المكونات الأخرى ، لتبدو الذوات عاجزة هنا عن الحركة ومجاراة تلك التغيرات الطارئة على المجتمع حينما يطغى المكان على فعلها وتبدأ في محاولة التعايش والانسجام فيما بينها فحسب " لأن المكان هو كل شيء ، فالزمن يتضاءل لتتوقف استمراريته وحركته فالذوات هنا تعجز عن معايشة الزمن وتبدأ علاقتها بالمكان "[٣].

تبدو علاقة الرباط مع النساء كـ (بشرى) و(زينب) و(نـور) و(أسما) و(حفصة) و(زين) علاقة احتضان أمومي ، إنها علاقة تشبه صورة الرحم للجنين ، ليكون الرباط ذلك المكان الذي يمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيداً عن متاعب الحياة وضجيجها المستمر بعد أن أفقد المجتمع هؤلاء النسوة أعمالهن القديمة نتيجة العجز والهرم والمرض ، فبشرى التي كانت تعمل طباخة " ياما أكلت نص أهل البلد من صيادية ومشرمل ..."، وزينب " أحسن قهوجية في البلد "[٤].

ونور التي تعمل " زفافة تنص العرائس "، أما أسما فكانت "تقف في الجوازات والعزايم وتشيل العبي وتكتب أسماء الحريم عليها "[٥]، وبانعدام فعل الإنتاج والعمل لدى أولئك النسوة يصبح الرباط المكان الأنسب لنزلهن ، ليتحولن إلى كائنات غير فعالة تنتظر الفعل من زاوية خارجية ، كما يعشن حياتهن في أحلام (خارج الرباط) وقد يكون ذلك الفعل مد يد العون من (الجمعية الخيرية) – كما أرادت الكاتبة – حيث

تعقد بعض عضواتها حواراً معهن ويفضي الحوار بلا شك إلى تفوق للجيل الجديد ، بما يحمله من إمكانيات حديثة ، وتبدأ النسوة في الانجراف نحو التيار الذي يحمل لواءه عضوات الجمعية . فأما التيار المخالف فكثيراً ما يصاب بنكسة أو هزيمة كما في محاولة علاج المريضة بالماء والسكر ينتج عنها ازدياد المرض واللوم والتقريع لتلك المحاولة البدائية .

* علاقة الرباط بالمدينة

وتأتي علاقة الرباط بالمدينة كعلاقة هامش بالمركز لا جدوى منها ، فإقامة مكان في النص لابد أن تحوي ولو ضمنياً الإشارة إلى مكان آخر ، وهو ما يمكن وصفه بالمكان الغائب الذي أشار إليه أحد الباحثين بقوله " في البعد الآخر للمكان ونعني به البعد المخفي أو البعد الجدلي نعثر على قيمة جديدة لفاعليته فبالضرورة يحذف النص المعلن نصاً آخر ، وعندما يعتمد الكاتب مكاناً ما يلغي مكاناً آخر بالقصدية نفسها "(٦).

الرباط وإن توسط المدينة وتمركز في داخلها إلا أنه يظل مركزاً عديم الفعالية ليحيل إلى هامشية المكان ، حيث يبدو من الممكن الاستغناء عنه ، وربما تميّز الرباط بهذه الميزة عن مصحات البرص والجنون التي كانت تتمركز - كما أشار إلى ذلك ميشيل فوكو - في مداخل المدن ، والهدف من ذلك العزل هو جعلهم تحت نظر المجتمع وسلطته ، ومع أن العزل مفروض على نزلاء المصحة إلا أنه هنا في الرباط عزل اختياري / إجباري يرمز إلى رغبة في الهروب من قسوة المجتمع الحديث واستلابه الإنسان ، كما أنه المكان الوحيد الذي لا توصد أبوابه أمام هذه الفئات في المجتمع ، إنه الحياة الجديدة في ظل

(رباط) يقيد الإنسان ويشد وثاقه ويفقده كثيراً من القيم التي قضى زهرة عمره في تتبعها .

ولذا نجد التعاون والألفة تصل بين شخصيات الرواية التي تعيش في مجتمع مخالف تماماً لأجواء المجتمع الخارجي الذي تسود فيه روح التفكك والانقسام بين أفراده ولذا فلا مندوحة من " النظر إلى المكان هنا بوصفه نظاماً اجتماعياً اقتصادياً عاطفياً تنتظم فيه العلاقات البشرية في هذه المجالات "(٧).

يبدو الرباط هو المكان الوحيد الذي يسمح بإقامة العلاقات بين شخوصه ، ولو افترضنا مكاناً آخر لما وجدنا تلك العلاقة القائمة على الألفة والمودة ، بل ستتحول العلاقات الإنسانية الحميمة المنفية في الرباط مع غيرها من (أشلاء الماضي) إلى علاقات تقوم على المنفعة والفائدة ، ولذا قال بودلير في القصر لا مكان للألفة .

فالرواية تستبعد هذه العلاقات العاطفية المرتكزة على الثنائية المعتادة : رجل / امرأة لتؤسس لعلاقات من نوع آخر امرأة / امرأة ، غير أن العلاقات لا تعني التأسيس لمكان أنثوي قائم بذاته ولا لمفهوم أنثوي يرفض أشكال العلاقات القائمة بين الرجل والمرأة المبنية على العاطفة والمعاشرة ، على الرغم من محاولة التأنيث اللغوية كما في حالة الأسماء اللافتة التي تصر شخصيات الرواية على إلحاق تاء التأنيث بها " كلكم حرف الهاء في أسمائكم ... كل الحريم اللي في البلد يزودوا حرف الهاء في أسماء عيلتهم "(٨)، فأولئك النساء طالما عشن حالة من استنفار الماضي من خلال ذكرياته المختلفة ، كما أنهن لم يخترن بأنفسهن الإقامة في هذه الجزيرة كجزيرة نساء مفترضة إلا بعد أن أوصد المجتمع أبوابه في وجوههن عبر استغنائه عن خدماتهن المتنوعة والاستعاضة عنهن بالفنادق والمقاهي الحديثة بوصفها المكان المناهض

للرباط الذي أطر الذوات بعد أن لفظتها الفنادق والمقاهي ، وهو ما يرد في إحدى مقولاتهن " وجاءت الفنادق والخدم وأغنوا الناس عنا ..." (٩).

ويتوازى مع ذلك وصفات الطب الشعبي (البلدي) القديمة السائدة في المجتمع وانبثاقات نصية تضع ذلك القديم مقابل الجديد . وتسعى إلى تبرير الوصفات عبر خطوات متعددة .

* الفضاء النصي للرواية

إذا كان الرباط قد انعكس بشتى علاقاته القائمة على الإنسان فقد أسهمت أجواؤه السوداوية والمغلقة في التأثير شكلياً على الفضاء النصي للرواية ويبدو ذلك جلياً في هذه اللغة المستخدمة في حوارات النص التي احتاجت الكاتبة فيها إلى فك الإغلاق عنها بتخصيص معجم للغة الشعبية تزيد صفحاته على الستين (يعادل ثلث حجم الرواية تقريباً) فاللهجة الحجازية التي سادت لغة الحوار التي أسست عليها الرواية ، بدت هذه اللغة المقابلة لعالم المحسوسات في الرواية أولاً ، إلى جانب كونها الموازي المباشر للغة الفصحى ، وهي لغة ممزوجة بالأهازيج الشعبية المتنوعة والحكايات الشفاهية المستندة على الموروث الشعبي التي تخللت الرواية .

إن تأطير صفحات الرواية بإطار مزخرف تحشد فيه الحوارات المكتوبة بلهجة حجازية يتوازى موقع فضائها النصي مع موقع أولئك النسوة من المجتمع حين تتمكن منهن لغة الإقصاء والتهميش فلا عجب أن يطالبن عضوة الجمعية الخيرية بالحديث معهن بنفس اللغة بعيداً عن اللغة الفصحة لغة المركز لغة المجتمع الخارجي "... يا أمي لا تهرجي بالنحوي احنا يالله نفهم بالعربي حقنا ...." (١٠).

* الصور بوصفها نصوصاً موازية

إلى جانب ذلك تتناثر الصور (الفوتوغرافية) العديدة كشكل تعبيري يضاف إلى النص ، وتضمها جميعاً موضوعة القدم والبلى ، وهي تشكل حيزاً كبيراً في النص إذ تتعالق مع المظهرين السابقين لا للتضافر فحسب بل لإثراء الدلالات النصية .

ومن الغريب أن تتخذ أغلب الصور المرفقة بالعمل طابع الإغلاق، ابتداء من تلك الصور التي ترصد مبنيين اثنين : أحدهما لرباط الصوماليين ، والآخر لرباط الولايا (المقاطيع) .

وتنساق منظومة من الصور تتوازى دلالياً مع المكان المغلق ، حيث نجد أغلب الصور إذا استثنينا عدداً لا يتجاوز أصابع اليد الواحدة يخالف هذه الدلالة ، وتتواتر هذه الصور المسايرة لنظام الرواية القائم على النفي والتهميش كما يلي :

خزانة حديد ، علبة ترص بها السجائر ، لعبة الصناديق الخشبية ، لعبة الشبرية (وهي ذات شكل معلب) ، مسجل (لكنه من النوع القديم وله غطاء) ، ملابس داخلية قديمة ، حقيبة يد تستخدم لحفظ الأوراق ، صندوق يعود صنعه إلى أكثر من سبعين عاماً .

ولا شك أنَّ تساوق مسار الرواية مع مسار الصور المرفقة قد ولد استثماراً جيداً لعنصر المكان المغلق والمرتج في العمل برمته ، لكن هذا الاستثمار الذي يبدو جيداً وواعياً للعبة المكان في العمل ؛ لا يتوازى إطلاقاً مع بقية المكونات السردية الأخرى .

المكان المغلق

تتجذر آلية الإغلاق التي شملها البعد الأول في الأعمال الروائية

النسوية في عمل روائي ثان لسلوى دمنهوري بعنوان (اللعنة) لكن هذا التجذر يتبلور في شكل آخر قد يكون مختلفاً عن الإغلاق الذي يتبدى على مستوى البنية المكانية في رواية (رباط الولايا) ، أما في (اللعنة) فيتخذ الإغلاق مساراً آخر ؛ مع أن المكان يوشك أن ينفتح في العمل إلا أن اللغة توشك أن تسهم في إغلاقه من خلال ذلك الدور الذي تلعبه اللغة في ملء الفضاءات الروائية فيها ليصبح المكان مقروناً غالباً في العمل بمكونين يبدو عليهما التضاد إلا أنهما مكملان لبعضهما : الصمت أو الفوضى . وقد وظفا في ظل تقنية الضوء التي استخدمت في العمل بشكل متواتر .

يأتي دور هذين العنصرين في ملء المكان ، ومن ثم اختناقه وإغلاقه ، لتتحول المدينة إلى (رباط) من نوع جديد ؛ يمارس قمعه للذوات الكائنة فيه ، وتتكرر موضوعة الصمت المتصلة بالمكان بصورة تكاد تستعيد لنا ذلك المشهد الصامت والساكن حين الدخول إلى مدينة مهجورة فيعم الصمت ويسود المكان ، فالعبارات المكرورة توحي لنا بنوع من التعالق مع سلطة الصمت والسكون على فضاءات الرواية ، فالعبارات الواردة في العمل تضع في أفق المتلقي ذلك المشهد نحو :

" الصمت يغلف المكان – الصمت يغلف المكان – السكون يطغى لوهلة السكون يعم المكان "[11].

لا يكتفي العمل الروائي هنا بتلك التعبيرات المكرورة التي تهيمن على الرواية ، ولكنها تسارع إلى استخدام آلية أخرى تدعم هذه الرؤية تنبثق من أهمية الضوء كعامل مساند لا يمكن أن يستغنى عنه في الوصف الروائي ، حيث يتبدى الأثر الكبير للعبارات في إظهار الجوانب المناسبة من المكان ، فتدعم تقنية الضوء المستخدمة في العمل ذلك الإغلاق حيث يتحقق بتعميم الظلمة جانباً من ذلك التشكيل المتمم للمكان فتتبلور العلاقة مع سارد العمل " الحوانيت مغلقة ، لا توجد مارة ، ممرة

فرعي شديد الحلكة ، أرض مبللة – الشوارع تكاد تكون خالية ، الطرقات مظلمة – المصابيح تزداد ذبولاً كلما توغل في ذلك المكان ، فتجعله أكثر سكوناً ووحشة "(١٢).

وقد تكون الرؤية من منظور واحد يتماهى فيها السارد مع البطل حين تكون الرؤيتان خاضعتين للكثافة الضوئية نفسها ، وذلك نحو "شبح امرأة تركن في زاوية ، السكون يحيطها "(١٣).

وتتفاوت درجات كثافة الضوء في المكان عبر هذه المجازات التي تترى في العمل " خطوط الليل تقترب ..، تتمدد ... تبتلع كل الأشياء – يفرش الليل ملاءته السوداء ، يغطي كل الأضواء – الدنيا ترتدي وشاحها الأسود "(١٤).

وقد تتجدد في العمل هذه الآلية في استخدام الضوء ، وذلك من خلال توظيف التحولات الفصلية كما يرد في الرواية " الشتاء يقرع أبواب المدينة ، ترعد السماء ، البرق يرسم خطوطه غير الثابتة من مكان إلى مكان – فجأة تسود الغيوم .... الهواء بارد .. الرعد نذير بهطول الأمطار ".

" الأمطار مازالت غزيرة وكثيفة " " سحابة كبيرة تظلل المنطقة، الغيوم تملأ السماء "(١٥).

وتدل تلك المقتطفات من العمل على إصرار السارد على إغلاق المكان ، وربما تجلى هذا الإغلاق عبر تصور ينطلق من اعتباره فراغاً ، يغلب عليه السارد الصمت والسواد ، وذلك لإضفاء النزعة التي حاول العمل أن يؤصلها من خلال رحلة العودة إلى شامل وهي ما يمكن وصفها بأنها انطلاق مرحلة (اللعنة) ومنتهاها ، لذا كان اللون الأسود كلون يطغى على العمل ، عبر فضاءات الشؤم والمواقف الحزينة ، فالظلام

واللون الأسود متلازمان في رحلة الخوف ومحاولة السبر التي قام بها شامل لاستكشاف ماضيه (مرحلة الطفولة) بعد عودته إلى مدينته .

وبينما يستثمر العمل عنصر الصمت لملء المكان ، يمارس ذلك العنصر الآلية نفسها مع عنصر الفوضى التي تخترق جدران الصمت ، والتي سرعان ما تتحول إلى صمت كثيف أشبه بتلك الظلمات السوداء في زوايا الأمكنة المختلفة في العمل .

ومثلما تتعدد العبارات المكرورة التي تشير إلى سلطة الصمت والسكون في إغلاق المكان تتعدد أيضاً في العمل تلك العبارات المكرورة التي تشير إلى الفوضى بوصفها عنصراً متعالقاً بالمكان ، وكأنها البديل الأمثل لانطلاقة اختراقات لسكون المكان ، أو لنقل إنها من جانب آخر تشير إلى تحريك فعل السرد بتنامي عبارات مثل " الضجة تملأ المكان " - " الضجيج يملأ المكان " " ضجيج يملأ المكان " - " صراخ وبكاء يملأ المكان " - " صوت عراك يملأ المكان "(١٦) .

وحين تتكرر هذه العبارات لكسر حاجز الصمت المطبق على جوانب الأمكنة في العمل الروائي ، فإنها تبدو وكأنها فترة استرواح لاتلبث أن تصل إلى الذروة ، فالخروج عن الصمت لا يتحقق إلا بتلك الفوضى والضجيج المتكرر في العمل . وقد أدى ذلك بدوره إلى انعكاسات طاغية على شخوص الرواية ، حين يتحول المكان إلى شكل آخر من أشكال الإغلاق ، بل هو أشد تأثيراً على شخوصه من (الرباط) ، فالشخصيات في رواية (اللعنة) تعيش سجناً يتدرج من الطائرة ذات الحيز المغلق والمظلم كما تشير الرواية ، إلى مكان مغلق لغوياً يتبدى دور الراوي في إحكام تفاصيله ومن ثم مكان مشوه يصعب تحديد ملامحه .

إنها شخصيات تعيش ظلمة حالكة فـ (شامل) الشخصية

المحورية في الرواية كثيراً ما يشعر بالاختناق ولذا فهو يجوب الشوارع شارداً لا يعلم إلى أين يتجه ، وكثيراً ما كانت لمحات الحزن تعلو وجهه ، وتتجلى انعكاسات المكان في أبرز صورها معه حين " يكون ذهنه شارداً، وتفكيره محصوراً في دائرة مغلقة "(١٧)، وهو يعايش آلامه حين (يغمض عينيه ، يغوص مع الألم مع لغز ذلك البيت المبتور والمبهم في ذاكرته) ليعيش شامل في مرحلتين متصلتين من الإبهام : إبهام المكان وما يستتبع ذلك من إغلاقه بالليل البهيم ، وإبهام الذاكرة التي تعجز عن تحديد المكان .

إن المكان هنا موضوع البحث لـ " شامل " يتراوح بين البيت الصغير أو الكوخ (يقف شامل أمام الكوخ الصغير متأملاً) ولعل تحويل البيت إلى كوخ هنا يحيلنا إلى تلك النزعة الأسطورية التي تتدثر بها مفردة (الكوخ) ؛ كما أن قيمة توظيفها هنا تنبعث من ملاءمتها الدلالية المناسبة للمكان المغلق والمنعزل " الكوخ يتحول إلى عزلة مركزة ، لأنه في أرض الأساطير لا يوجد كوخ مجاور "(١٨).

أما بقية شخوص القص فيسيطر عليهم ذلك الملمح المتعالق بشخصية شامل من جانب ، والمتصل بأزمة المكان في العمل من جانب آخر ، فـ " شروق " كثيراً ما تحس بالاختناق يزهق روحها ، وبآلام حادة في الصدر ، كما أن عبارة مكرورة كـ (الحزن يملؤها) تهمش دور الذات لتنقلها إلى أوعية تظل موازية للمكان في العمل إن لم تكن متأثرة به ، ولعل أبرز لوحة رسمت ذلك في الرواية هذه العبارة التي ينقلها الراوي عن (شروق) ويصفها بهذه الصفات التي يمكن عدها مجموعاً لوصف تفصيلات المكان في العمل ، التي انطلق منها العمل في وصف تجلياته ، حيث اعتماد عناصر السواد والجفاف والشتاء ، وهي الآليات التي عرضنا لها آنفاً ، فالتحولات المكانية السابقة تنعكس على شخصية الأنثى التي تعد من أهم شخوص السرد عبر تحويلها من لوازم مكانية

حقيقية إلى تعبيرات مجازية تتصل بالأرض وكأنها الموازي المباشر للأنثى " حولت أخضرها جفافاً ، وماءها يابساً ، وسماءها سواداً حالكاً ، حياتها كلها أصبحت شتاءً دائماً ، وعواصف رعدية من الأحزان لا تشفع ولا ترحم "(١٩).

ويتكرر مثل هذا المظهر في تغليب الراوي اللون الأسود فيصف به إحدى الشخصيات الهامشية في الرواية ، وذلك بصبغه للذوات بصبغة المكان الروائي (رجل يقف أمامه أسمر اللون ، قاتم ، يرتدي ثوباً أسود).

أما طارق فهو شكل مقارب لبقية الشخوص الأخرى ، فطارق قلق مرتبك ، ينهض من مكان إلى آخر .

تصل ذروة العمل الروائي (اللعنة) إلى بؤرتين للمكان يتحرك السرد في إطارهما ، وتكون شخصية " شامل " الشخصية التي تنهض بذلك العبء : البيت ، الصندوق .

ويتفق كلاهما في دلالاته المتصلة بالعزلة والسرية التامة ، إلى جانب كونهما مقفلين ، فالبيت مقفل يحمل أسرار وذكريات شامل ويكون محور بحثه ، أما الصندوق الأسود الذي يحتفظ به زوج " شروق " ومع أنه لا يشكل محوراً للبحث لدى شروق التي يظل همها أن تصل إلى شامل ، وتتخلص من الزوج إلا أنه يبدو حاملاً لأسرار كثيرة تتكشف مع فتح الصندوق الأسود ، وما كانت دلالة اللون الأسود هنا إلا لأنه اللون الملائم لإخفاء الأسرار ، إن اللون الأسود الذي وصف به الصندوق يظل متوازياً بصورة أوضح مع لون الأمكنة التي أسدل الراوي عليها صبغة السواد نتيجة الوصف المتصل بالظلام البهيم ، والأمطار الرعدية .

ولعل من الأنسب أن نعود إلى ذلك التشكيل المكاني في العمل الروائي السابق (رباط الولايا) حيث نجد الصندوق أيضاً بؤرة مكانية

ترمي بظلالها على السرد ، وما يثيره الصندوق - نفسياً - من السرية المصطنعة ، والتوق الشديد إلى كشف ما فيه .

وتتجلى تلك المتوازيات عن تناغم تام مع عنوان الرواية (اللعنة) الذي تبدو مناسبته بالإغراق في هذه الإشارات ، التي تتصل بالمكان أولاً والشخوص ثانياً .

ويبدو ذلك الترابط بين شؤم المكان وسوداويته وما يلحق بشخوصه من أضرار عنصراً مهماً في فلسفة المكان المتصلة بالتراث العربي .

في روايتها الحديثة التي بعنوان (آدم .... يا سيدي) تأبى الكاتبة " أمل شطا " إلا أن تستثمر المكان كنص مواز ، يطل علينا من الغلاف الخارجي للرواية فحسب ، ويتمثل ذلك النص الموازي في هذه اللوحة التي يتعانق فيها البر والبحر والجو في ساعة غروب الشمس ، ويبدو أن الكاتبة قد اكتفت بهذه اللوحة المفتوحة لتغلق عملها من الداخل. يمكن عد المكان في رواية (آدم ... يا سيدي) عنصراً مغلقاً في بنية الشكل التي قام عليها العمل ، حينما تنتشر فيه تلك النبرة الوعظية المتواترة التي ترد أحياناً كثيرة بصوت الراوي ، أو صوت أحد شخوص القص .

ذلك الهاجس الذي قامت عليه رواية (آدم ... يا سيدي) قد أسهم بصورة أو بأخرى في تقليص فاعلية المكان الروائي ، ومن ثم نفيه وإغلاقه - إن صح التعبير - خارج العمل الروائي ليتقلص في نص مواز تمثله هذه اللوحة متعددة الأبعاد ، التي يجد متلقي النص متعته في تأملها ومحاولة ربطها بالنص الأساسي ، كما أن العنوان مفعم بهذه الدلالات الحيوية الجاذبة ، وهي التي يبدو فيها غلبة الشخصية وتعالقها مع الراوي ، وربما أوحى ذلك بمسار القص بشكل عام الذي يغلب ذلك

الجانب على المكان ، ويظل القص مقتصداً في تناول الأمكنة الروائية ، فضلاً عن تناولها بالتفصيلات الداخلية ، وتدور حلقة الأمكنة الواردة في عمل روائي كهذا في إطار الأمكنة الرتيبة حيث يبدو أثرها بالغ الضعف في التحكم بمسار الحدث ، ذلك الحدث الذي يعطي عنانه للمصادفات الواحدة تلي الأخرى ، إلى جانب انصراف السرد - في كثير من الأحيان - بقص أحداث تبدو علائقها بالمسار الأساسي في العمل واهية تماماً.

ومن الأمكنة ذات الأثر الضعيف في العمل البيت والمدرسة التي تشير إليها الرواية بصورة مقتضبة " ضج البيت النساء ، وماج الطريق بالرجال ، وغصت القلوب بالأحزان "[٢٠]، كما أن التعبيرات المجازية الكثيرة التي عبرت عن المكان توشك أن تعطي دلالة كبيرة على أزمة المكان في العمل بصورة خاصة ، أو على مستوى الإنتاج الروائي المكتوب بأقلام نسوية ، ومن هنا آثرنا هذا العمل لتمثيل البعد الثاني من أبعاد المكان في الرواية النسوية السعودية ، وذلك لأهمية هذا البعد في الاتجاه الروائي السائد حالياً .

المكان الأسطوري

البعد الثالث الذي تضمنته لوحة المكان في الرواية النسوية هو البعد الأسطوري الذي حرصت عليه " رجاء عالم " في عمليها الأخيرين (طريق الحرير) و(مسرى يا رقيب) ، وإن كان العمل الثاني قد تجلى مبالغاً في أسطرة الفضاءات المتصلة بالقص .

يبرز الفضاء الأسطوري (وادي عبقر) في ذلك العمل من خلال بناء الراوي فيه لذلك الأنموذج الخيالي البحت ، والبعيد عن الفضاءات المحسوسة ، هذه الفضاءات التي لا يمكن للفرد إدراكها حسياً ، ويتميز ذلك الفضاء الأسطوري في القص بانسجامه وتماسكه عبر تفعيل آليتين

يبدو دورهما الفعال في تشكيل العمل بصورته النهائية ، وهما العتاقة المرتكزة على الموروث الثقافي ، وصلة الفضاء بالإبداع .

لقد فرضت المرجعية التراثية أبعاداً فيزيائية لوادي عبقر من خلال تلك التناولات العديدة لهذا المكان في كتب المعاجم العربية المتصلة باللغة والبلدان وغيرها ، لكن الراوي في (مسرى يا رقيب) انطلق من هذه الآلية وانزاح عن هذه الأبعاد الفيزيائية المحددة مرتكزاً على تغليب الجانب الأسطوري ، ومفضلاً أن يكون (عبقر) مركزاً للإبداع الذي لا يتحقق بالاتباع قدر تحققه بالابتداع ، ولذا بنى عالمه الخاص به الذي يخرج من القوانين الفيزيائية للفضاءات المتعددة (ليل ، نهار ، أرض ، سماء ، شرق ، غرب ....) محققاً بذلك تجاوز تلك الثنائيات التي تعتمدها الفضاءات المحسوسة في تجربة تأخذ طابعاً جديداً ومتميزاً من خلال علاقاتها المتمايزة : الكونية والبصرية .

لقد احتلت مساحة نصية تزايدت في النصف الأول من النص ، وذلك قبل انتظار اللحظة المحمومة للإنطلاق حين " هتفت الأميرة بقبائل المخلوقات : آن الأوان فمن شاء منكم فليلحق بخروجي لطلب عبقر "[٢١].

وكل تلك الوصايا تلزم الأميرة جانب الحذر والحيطة والتوقع والرغبة في الانطلاق من المعلوم إلى المجهول الذي حرصت الوفود على فك طلاسمه فقد " شرحت الطير ما في أممها من آثار عبقر "[٢٢]، والبحر يعلن اعتذاره بقوله " سيدتي أنا رسول العناصر إليك ، ارفع اعتذارها عن مدك بالخرائط والدروب لمقامنا في وزارة عبقر "[٢٣].

أما الجهات الثمان فتتعاون مع الأميرة بقولها " نحن جهات الكون الثمان ، وحيثما ضربت يا مولاتي حملناك ، فاضربي لسريرتك أو لجهرك أو اصعدي في السماء نحن في كل مكان ، فلا ترددي في التيه فما أنت بضالة "[٢٤].

وبذلك يكون النص قد استكمل أدواته جميعها للدخول إلى الفصل الأخير منه الذي بعنوان (ق لب ق) وهو يمثل قاعدة النص وذروته ، فالدخول إلى أرض عبقر لا يتم إلا بقدرة إبداعية متقنة تمكن الداخل من القدرة على السرد ، وعلى ذلك يكون السرد عن أرض عبقر بالكتابة أو الرسم متداخلاً مع الوشي المتقن الصنع المنسوب إلى عبقر فهو الأقرب إليه والمشابه له .

إن (وادي عبقر) كما تراه معاجم اللغة والأمكنة هو الموضع الذي ينسب إليه العرب كل عبقري ، ويقال عنها " أرض كان يسكنها الجن ... وهي موضع بأرض اليمن ، وقيل موضع بنواحي اليمامة "[٢٥]، أما أصله فهو " صفة لكل ما بولغ في وصفه ، وأصله أن عبقر بلد يوشى فيه البسط وغيرها فنسب كل شيء جيد إلى عبقر "[٢٦].

وقد وردت عبقر في (طريق الحرير) غير مرة مقرونة بالخرافة والشعر . لتصبح هدفاً لإحدى شخصيات النص ، وهو ذلك الأمير الذي يطمح بجمع الشعراء حوله ؛ فحين يقول " أنا غايتي وادي عبقر .... تحلق عجب الرجال حول غايته وخرافتها "[٢٧]. وها هو الأمير (الميت) يفصل رحلته في البحث عن عبقر " لأشهر غبت ورجال إمارتي صوب قلوب الجزيرة ، حيث جاءت الآثار بتواري عبقر فيها ..... أردت صيده والعودة به ، أنصبه في صحن إمارتي فلا يدخلها إلا رجل مسه إيحاؤها وقال شعراً ، أردت للناس أن تخاطبني شعراً ، أردت أن أعبر كل صباح وعشية بين أيدي روائع الجن وخلقهم فتسكنني ... ولم أرد لمطبب تطبيبي "[٢٨].

لقد أصبح هذا الفضاء محركاً للشخصيات للبحث عنه واقتناصه واستثماره . وتسهم التحولات النصية في حضور جنيات عبقر إلى تلك الشخصية الباحثة (الأمير) .

يستحضر (عبقر) ذلك الفضاء الأسطوري في النص لإضفاء تلك الصبغة الأسطورية عليه ؛ والشخصية الباحثة عنه هي الأنسب في النص بوصفها بين الحياة والموت ، إن نعش الأمير الميت مناسب لخوض تجربة التفتيش عن عبقر وهي الشخصية التي تكون في النهاية شجرة الشعراء المتصلة بعبقر ، الشجرة التي تنادي المارة " ومنها خرافة شجرة الجزيرة والتي تنادي المارة ، وكل من لحق بها فأوى لجذعها ونام ، يصبح شاعراً أو مجنوناً .... لذا غصت الجزيرة بالشعراء المجانين "[29].

نتائج

بعد أن عرضنا بإيجاز لأوضاع المكان في الرواية السعودية النسوية ممثلة في ثلاثة أبعاد أساسية ، وهي إغلاق المكان وذلك هو الغالب على الأعمال النسوية ، أو تهميشه ونفيه ، وأخيراً تتبدى أسطرة المكان وهو توظيف نادر وقليل في السرد السعودي حيث نجد اتفاق تلك الأمنة الثلاثة في ملامح منها :

أولاً : تتفق هذه الأعمال الروائية جميعها في كونها لا تجعل هاجس المكان المحسوس في صدارة اهتماماتها عبر انتقاء المواقع المناسبة الذي يمكن من رؤية الزاوية المناسبة التي تسمح بتناول التفصيلات الجزئية والدقيقة ، والتدرج في الرؤى ، الأمر الذي لا يتوفر حالياً فيما بين أيدينا من نصوص روائية .

ثانياً : يبدو السرد النسوي حاملاً لبذور تلك الجوانب الأمومية في الأدب ، ولاسيما إذا تأملنا في اتفاق تلك الأعمال علىاختيار هذه الأمكنة المنفصلة عن واقع الحياة المعاصرة ومعطياتها ، حيث تتفق صورة الأمكنة الثلاثة في كونها موازية لصورة (القبر) الذي يتصل

اتصالاً مباشراً بتفاصيل الأمكنة ، فالعودة إلى البعد الأولي والبدئي في المكان يتوازى هنا مع الذوات الفاعلة في تلك الأعمال السردية النسوية فالمكان هنا – بشتى أبعاده الثلاثة يتخذ بعداً أولياً متلازماً مع الذوات إذ يتجلى القبر كصورة ملائمة ونهائية لتلك الأمكنة بأبعادها الثلاثة السابقة.

ثالثاً : تشكل فكرة الطلل القديم مرتكزاً مهماً في توظيف المكان العربي كمكون له انبثاقاته السردية في الأمكنة الثلاثة السابقة . فالمكان هنا مكان تبدأ وظيفته النصية في العمل بذلك التعدد في توظيفه واستثماره ، (الطلل أشبه الأشياء بفكرة الأم الولود التي ينبثق عنها أبناء كثيرون ، فالأبقار والظباء والظعائن أسرة واحدة .... ويبدو الطلل كأنه منبت ثقافة ؛ منبت الوعي وإدراك الماضي في مضيه واستمراره معاً ، منبت الحاجة إلى تثبيت مركز الإنسان عن طريق الكتابة)[٣٠]. ولا تعارض بين القبر كمنتهى وخاتمة والطلل كمنطلق للفكرة نفسها . إن فكرة الطلل القديمة هي إعلان عن موت طرف من اثنين ، ويصبح الطلل هو القبر الذي وأد الحبيبة ، وأحلام الشاعر وهو ما يتحقق بجلاء ولكن في صورة عكسية في أعمال تتلمس المكان نفياً أو إغلاقاً أو أسطرة .

هوامش :

١) هند باغفار ، رباط الولايا ، ص ١٦١ .

٢) غاستون باشلار : جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر الطبعة الثالثة ، بيروت ، ١٩٨٧ ، ص ٣٩ .

٣) رباط الولايا ، ص ٣٩ .

٤) السابق : ص ١٤ .

٥) السابق : ص ١٦ .

٦) ياسين النصير : تصورات نظرية في شعرية المكان ، مجلة شؤون أدبية ، ربيع ١٩٩٣م .

٧) سيزا قاسم : المكان ودلالاته ، مجلة ألف ، عدد ٦ ، ١٩٨٦م .

٨) رباط الولايا : ص ٢٢ .

٩) السابق ، ص ١٦ .

١٠) السابق ، ص ٢٢ .

١١) سلوى دمنهوري : اللعنة ، ص ١٢ ، ١٢٢ ، ١٣٦ ، ١٤٨ .

١٢) اللعنة ، ص ١٤ ، ١٥ ، ١٦ .

١٣) السابق ، ص ١٧ .

١٤) السابق ، ص ٢٣ ، ٧٤ ، ٥٧ .

١٥) السابق ، ص ٤٧ ، ١١٥ ، ١١٧ ، ١٠٣ .

١٦) السابق ، ص ٨ ، ١٠ ، ٣٨ ، ٤٤ ، ٦١ ، ٧٧ .

١٧) السابق ، ص ١١٥ ، ١١٩ ، ١٢٠ .

١٨) غاستون باشلار : جماليات المكان ، ص ٥٦ .

١٩) اللعنة ص ١٢٩ .

٢٠) أمل شطا : آدم يا سيدي ، ص ١٥ .

٢١) رجاء عالم : ممرى يا رقيب ، المركز الثقافي ، بيروت ، ١٩٩٧م ، ٥١ .

٢٢) السابق ، ص ٣٩ .

٢٣) السابق ، ص ٤١ .

٢٤) السابق ، ص ٤٤ .

٢٥) ياقوت الحموي : معجم البلدان ، دار صادر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٥م ، ج٤ ، ص ١٣١ .

٢٦) ابن منظور : لسان العرب ، مادة (عبقر) .

٢٧) رجاء عالم : طريق الحرير ، المركز الثقافي ، بيروت ، ١٩٩٥ ، ص ١٥٤ .

٢٨) السابق ، ص ١٥٦ .

٢٩) السابق ، ص ٥٤ .

٣٠) مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم ، دار الأندلس ، بيروت ، د. ت، ص ٦٤ .

* * *

التداولية والسيميائية

أ. ج. كريماص و أ. لندوفسكي

محمد الداهي

ملاحظات أولية :

إريك لندوفسكي

في إطار انشغال السيميائية بالتقابل المنهجي ، فإن الأمر يقتضي منها أن تتخذ موقفاً إزاء أحد روافد البحث الرائجة حالياً في مجال العلوم اللغوية سواء بفرنسا أو بغيرها من البلدان ، ونعني به التداولية . لم تُتح الفرصة إلا مؤخراً بفضل مبادرة الأستاذ جيرار دولدال Gérard Deledalle الذي ندين له بتنظيم مناظرة حول السيميائية والتداولية برحاب جامعة بربنيان Perpignan (معهد علوم التواصل والتربية) من ١٧ إلى ١٩ نوفمبر ١٩٨٣ .

يعاد في هذا العدد من *أفعال سيميائية* [1] طبع مداخلة كريماص والعرض الذي تفضلت به دون أن يلحقهما أي تغيير . فهذان المقالات (أحدهما أرسله كريماص نتيجة إصابته بوعكة صحية ، والآخر قدم مرتجلاً) يقترحان في الآن نفسه أهدافاً مختلفة ومتكاملة . فالمقال الأول، والذي تم تحريره بعد استشارة جون كلود كوكي J. C. Coquet وباولو فابي P. Fabbi وجون بوتيطو J. Petitot ومقدم هذه التوطئة ، يستعرض الظرفية الابتسمولوجية العامة ، ويقدم أرضية للنقاش وآفاق العمل ؛ وذلك بموضعة مجمل المشاكل المطروحة في إطار نظرية عامة وضرورية للغة . في حين يقدم المقال الثاني بعض المبادىء المنهجية

التي يمكن للسيميائية أن تقترحها اليوم لإعداد معالجة منسجمة ومدمجة لجماع من القضايا المألوفة عند السيميائيين (على نحو التفاعل والسياق..).

تدخل باقي المداخلات المتميزة (نخص بالذكر مداخلة جون كلود كوكي وماناز حماد M. Hammad) في إطار المنظور نفسه المسطر للمناظرة ؛ إذ أوضحت الفعل السيميائي بطريقة مقنعة ، وعملت على بيان كيف تعالج السيميائية بصفة خاصة معضلة المرجع المعتادة لدى التداوليين ، سواء بمجابهة الواقع بالحقيقة أو بتشغيل الفضاء التلفظي ؛ وذلك دون أن يكون هذان الإجراءان متوازيان مباشرة مع أمثالهما المستعملين من طرف التداوليين . سننشر هذه المداخلات في موضع آخر . اقتصرنا في هذا العدد على المواقف الابستمولوجية والمنهجية المتقابلة . وإن نشرها – هنا أو في نشرة خاصة – سيتيح إمكانية فتح النقاش مع باقي المقاربات ، شريطة أن تحدد مسبقاً بعض قواعد اللعب. ربما لم يثر النقاش الحقيقي ، ليس بسبب انتفاء المادة وتغيب المتحاربين ، بل بسبب سعة الميدان . لقد جرت العادة بألا تلتزم المناظرة بموضوعها المحدد . والحالة هذه ، إذا أريد فعلاً إثارة النقاش مع السيميائية ، يجب على الأقل إقامة تمييز واضح بين ما يتعلق بالتداولية الفلسفية ذات التقليد السائد في الشمال الأمريكي (وهو الذي يتموضع فيه بورس Peirce، وينتهي بالتفكير في منزلة الأدلة signes وتنميطها) وبين ما يشكل المقاربة التداولية للخطاب بمعناه الحصري ... وإن مازالت هذه اليافطة لم تحظ بعد بالإجماع لقبولها واستخدامها . فهذا التقليد الثاني – الذي لا يمت بصلة إلى بورس – هو الذي يفضي أساساً اليوم إلى نظرية أفعال الكلام إذ يمكن أن يكون التقابل – وقبل كل شيء – مفيداً للسيميائية[٢].

كما أشار إلى ذلك هرمان باريت H. Parret ، فإننا نعرف المتحاربين المفترضين الذين تتوجه إليهم السيميائية منذ مدة ، كما أولت الاهتمام بظواهر التفاعل والتحقق والصَّوْغ السِّياقي والتلفظ . يصعب في نظرنا تبرير المجهودات التوضيحية التي تشهد عليها (كما نتمنى) الصفحات الموالية . لكن ، من أجل أن يتحقق فعل التواصل فعلاً – وهذه حقيقة يعرفها التداوليون كذلك – لا يكفي فقط أن نتكلم ، بل ينبغي كذلك أن يوجد مع من نتحاور .

ملاحظات ابتسمولوجية

أ . ج . كريماص

إذا التزمتُ ، بسبب تغيُّبي الاضطراري عن هذا اللقاء ، بأن أعبر بمثل هذه الطريقة غير المباشرة ، فلأنني مازلتُ أؤمن ، في مجال العلوم الاجتماعية ، بأهمية التقابلات التي يستحسن أن تحل محل التصادمات أو الاستئصالات المحقرة . يبدو لي التقابل قابلاً لاستنتاج ليس فقط تقاربات مرضية ، بل لبيان كذلك الاختلافات ؛ وذلك بتوضيح ما إذا كان الأمر يتعلق باختلافات بسيطة أو بتنافرات ابتسمولوجية ومنهجية ، أو بملاحظات مقبولة تهم عدم تقاطع مجالات التطبيق المعنية. في هذا السياق ، سأحاول أن أصوغ بعض الملاحظات حول الشيء القليل الذي أعرفه عن التداولية ، وسأضعها في موازاة مع المواقف التي تتبناها السيميائية .

ما يصعب على السيميائية تشييد – بواسطة تداخل التعاريف الصارم بين المفاهيم – لغة واصفة متماسكة ، ومَوْضَعةَ المشروع ، وحصر تخوم التداولية ، هو وجود غموض ما – لسبب مبدئي أو نفعي – في طرائقه وصياغاته ، بحيث نعاين صَوْرَنةً من النوع المنطقي ،

وملاحظات باللغة الطبيعية (لقد سبق لفينر Wiener أن لاحظ أن اللغة الإنجليزية تعتبر لغة واصفة بالنسبة للغة الصينية). كل شيء يحدث كما لو أن تعدد هذه المرجعيات الابستمولوجية ينعكس على الإجراءات المعمول بها لوصف *حالات الأشياء* .

نقر بصفة عامة أن التصور الأصلي للتداولية يكمن في استعمال البقايا التي لا تستطيع السيميائية المدركة على الطريقة الفيينية (نسبة إلى فيينا) (التركيب والدلالة متلاحمان) أن تعالجها . ربما تبرر أصولها "الشعبية " جزئياً غياب نظرية عامة تفسيرية لجملة من الوقائع المسلم بها وغير المنسجمة .

نفهم ببساطة المصادفة (نفكر خاصة في الخيبة الناتجة عن عدم وفاء النحو التوليدي بالوعود ، وبالضبط في الأزمة الإبتسمولوجية التي تعاني منها العلوم الاجتماعية حالياً) التي جوزت إسناد محتوى إيجابي لتلك البقايا ؛ وذلك بإعادة تثمين – على نحو يبدو لنا مبالغاً فيه – *المقام* على حساب النص ، *والاستعمال* على حساب النحو الذي مازال ، مع ذلك ، موجوداً بإلحاح ، إن مثل هذا القلب للطريقة يبدو في الوهلة الأولى مشروعاً في نطاق أنه يناسب الترجُحات الجدولية الملاحظة في تاريخ أي بحث ، فالتنقلات المتتالية من وجهة إلى أخرى ، يمكن أن تعتبر متكاملة ومثمرة . ومع ذلك ، لا يجب أن نغفل الأفق الابستيمي (بالمعنى الدقيق للكلمة) الذي تُنْجَزُ على أساسه هذه التطبيقات : يتعلق الأمر بإبستيمية وضعية موروثة عن القرن التاسع عشر ، وتتميز – في ما يهمنا – بالتصور *التشخيصاني* représontationaliste للغة الذي يختزلها إلى مجرد وظيفة لوصف *حالات الأشياء* . وبما أن التداولية تتشخص بوصفها رد فعل ضد هذه المواقف الاختزالية ، فإنها تبقى محصورة في أغلب هذه الطرائق داخل الإطار الضيق لمنطق المرجع ، ولا تتوطد – إن صح التعبير – إلا في الاختلاف . ومن ثمة ، فهي

تظهر كتعبير عن خصومة عائلية وضعية ، لا يمكن لها أن تشغلنا . في الواقع ، لا يكمن بالنسبة لنا الموضوع الأول للسيميائية في تحليل المرجع – ولا حتى الوهم المرجعي – بل في تحديد شروط إنتاج المعنى وإدراكه ؛ وذلك مادام من الحقيقي أن *حالات الأشياء* (مهما كانت مزيفة) لا تكشف أبداً (دون المشاركة الفعّالة والأساسية *للذات*) عن مدى تحمل الإنسان معانيَ العالم على عاتقه . إنطلاقاً من البنى الأولية للدلالة تعمل السيميائية على استنباط نحو سيميائي – سردي قادر على توليد *مواضيع سيميائية* أي هذه *الحالات للأشياء* التي تَطِنُ بعوالمنا الفردية وثقافاتنا . من حسن الحظ ، يوجد – بالمفهوم التداولي – مجال للتطبيق مختلف جداً ، ويبدو أكثر ارتباطاً باهتماماتنا بما أن التداولية مستوحاة من فلاسفة أكسفورد (يمكن أن نلاحظ أن التداوليين ذوي هذا النزوع يعتمدون في غالب الأحيان على ممثلي فلسفة اللغة المتداولة على نحو كرايس Grice وسيرل Searle ، وليس على التشخيصانيين représenta listes) فهي تبدو لنا عادية ، لأن المكتسبات النظرية لأوستين Austin سبق لبنفنيست Benveniste منذ مدة أن أدمجها في شكل تأملات حول التلفظ *والتخطيب* la mis en discourse[٣] ضمن مجمل الإرث السوسوري بما أن السيميائي يتعامل عفوياً مع التلفظ – وليس مع شبيهه simulacre في الخطاب – بوصفه فعلاً لغوياً ، فإن إشكالية أفعال الكلام لا يمكن أن تكون إلا ملائمة . هل يمكن للسيميائي على الأكثر أن يتأسف لكون الاكتشافات الملائمة غالباً ، والتي يعانيها بالمناسبة متموضعة بشكل كبير في *السطح اللغوي* ، لا تسمح بتحديد نوعية كفايات الذوات (المتكلمة والفاعلة فقط)، مع العلم خاصة أنه في باقي المجالات (على نحو مجالات الاقتضاء والاستتباع) يتم استدراج التداولية للتسليم بوجود مستوى دلالي عميق جدا. لم نصدع بكل شيء : من بين اكتشافات التداولية ، نجد الطابع غير المباشر أو الخادع للخطاب . وهذا لا يمكن أن يثلج صدر الأوروبيين الذين لم يروا في اللغة قبل صدور كتاب *خرافيات* Mythologie لبارث

غطاءً مُضمّناً شيئاً ما بقيم الحقيقة وحقيقة الأشياء ، بل نسيجاً من الأكاذيب وأداة للتطويع الاجتماعي : تعاين الآن تقارب وجهات النظر حول أهمية تفريع الخطاب .

تحقق تقدم التداولية بإدراج الخطاطة المستوحاة من أوستين ، وهي تبين اشتغال اللغة في وضعية التواصل بمعناه العام ، وتكشف عن لعبة تفاعل الأدوار الصيغية - الأخلاقية modaux - éthio المعقدة جداً . ومع الأسف ، يبقى هذا المنفذ غير مستغل ، لأنه عوض أن يحض على إقامة نحو الفعل والتفاعلات الدالة (المماثل لنحونا السيميائي - السردي) الذي يبرر ويكشف عن إشارات البشر ومحنهم ، يكتفي الآن - على ما يبدو لنا - بتداولية تخاطبية هامة جداً ، وبإنجاز طوعاً جردٍ للسيناريوهات المنطبقة على *الوضعيات* . أمام توسيع المجالات الإشكالية، واستيعاء الإمكانات المقدمة للطريقة التداولية ، نعاين - إذن - اختلاف الأبحاث . فبعضها يحاول أن يشغل الأرضية التي يرغب علم النفس أن تبقى ملكاً له ، وبعضها الآخر يميل شطر علم الاجتماع على طريقة كوفمان Goffman . إنه انتصار مريب يخاطر بالإفضاء إلى تكوين نوع من علم النفس الاجتماعي - الأسلوبي .

يمكن للسيميائي أن يقتنع بذلك ، خاصة وأن خطراً مماثلاً يهدد كذلك مجاله الخاص ، إذ أصبحت مطامحه بخاصة اعتبار البعد الخطابي للغة ، وإدماج السيميائيات غير اللغوية) عصيةً . سواء في الحالة الأولى أو الثانية ، لا يمكن إلا أن نتمنى الخروج *بنظرية عامة للغة* ، تسعى إلى إقامة علاقات متكاملة وضرورية بين التركيب والدلالة والتداولية ، وذلك على النحو الذي تحاول فيه السيميائية التوفيق بين النحو السيميائي - السردي العميق وبين تقنين الإجراءات التلفظية للتخطيب . يمكن للسيميائية والتداولية عند هذا الحد بالضبط أن يؤديا وظيفتهما الخدماتية ancillaire الأكثر نبلاً ؛ وذلك بالمساهمة في تكوين العلوم الاجتماعية .

إن الملاحظات المقدمة ، يجب أن تعتبر – وهي بالضرورة كذلك – جزئية أو متحيزة ، ملائمة و/أو غير ملائمة . وكيفما كانت طبيعتها ، فهي ربما تصلح لِفَتْح باب النقاش المعلن والمستحب والمرغوب فيه .

بعض الشروط السيميائية للتفاعل

إريك لندوفسكي

١ – إذا اجتمع التداوليون والسيميائيون مرة أخرى ، فلأن كل طرف عنده ما يمكن أن يفيد به الطرف الآخر . بمعنى أن المقام يقتضي أن يشتغلا معاً . ما يفرض ، في أحسن الأحوال ، وجود قاسم مشترك بينهما ، هو اتفاقهما معاً على الإشكالية نفسها . لقد سبق لهرمان باريت منذ سنوات أن نشر كتاباً ضخماً موسوماً *باللغة – في – السياق*[٤]، يضم بين دفتيه دراسات تداولية . ما نود إبرازه هنا ، هو ببساطة الأسباب التي تجعل الصيغة المقترحة (رغم تباين المصطلحات واختلاف التصورات التي تكتسبها أحياناً) يمكن أن تلائم إلى حد ما السيميائيين ؛ وذلك ليس بوصفها صياغة دوغمائية ، وإنما باعتبارها *عنواناً لمعضلة*، سنسعى كسيميائيين أن نقدم لها اقتراحات نظرية ومنهجية .

٢ – خلال الخمس عشرة أو العشرين سنة الأخيرة ، قطعت السيميائية (بصفتها تضم بعض أتباع كريماص الذين يعملون على تطبيقها) مساراً يمكن أن نشخص خطوطه العريضة في ثلاث مراحل بما أنها ظهرت كرد فعل لتجاوز علم المعجم الكلاسيكي ، فإن التفكير انحصر في البدء على *البنى الدلالية* التي تشترط إنتاج الدلالة وإدراكها (التحليل المقومي المستوحى من بالمسلف Hjelmsleve ، وتصنيف الاختلافات ضمن الخط الذي رسمه جاكبسون Jakobson ، والتمثل المسبق للمربع

السيميائي) ، ونظراً لمتانة فرضياتها الأولية ، فإن البحث كُرِّسَ - إذن - لفهم المستوى الأكثر سطحية (إن صح التعبير) ؛ إذ تستثمر المحتويات الأولية المصنفة مسبقاً في صور العالم (مواضيع قيمية ، وذوات متصفة بسمات إنسانية) ، وستعالج - بوصفها على هذه الحال - وفق بعض الضوابط التي سيُفضي الاعتراف بها إلى تنظيم وبناء *نحو سردي* ؛ وأخيراً ، تم تسخير الجهود خلال المرحلة الأخيرة لمعالجة مشاكل تخطيب البنى السيميائية - السردية للمستويين الأوليين (العميق والسطحي) .

وهكذا ، فالمسار[٥] الذي قطعته السيميائية لا يمكن إلا أن يذكر البعض بالثلاثية الشهيرة : بعد صياغة مبادىء *الدلالة* البنيوية المدركة بوصفها في قمة التراتبية ، قمنا - كما هو معلوم - بتطوير *التركيب* السردي المتفرع عنها ، حتى ولو اقتضى الأمر إدماج في آخر المطاف مجمل هذا البناء في إطار *تداولية* خطابية ، تعتبر ملحقاً ضرورياً إن أردنا من نظرية مشيدة على المحايثة أن ترتبط في لحظة ما بتجريبية *الوقائع السيميائية* ، وباللغة - *في - السياق* التي انطلقنا منها . إن مثل هذا التفسير هو بدون شك ممكن ، إن لم نقل مغر . لكنه لا يبدو لنا مناسباً : يوحي بفكرة تطابق وتقارب الإشكالات شبه المستقلة ، والتي لا تمت بصلة إلى روح وغاية الطريقة التي نحاول عرضها . فوراء هذه التحفظات ، ليس التقسيم الثلاثي البورسي ، هو موضع تساؤل . بالعكس ، حتى من المنظور البنيوي الأوروبي (الذي هو منظورنا) ، فإن تمييز الدلالة من التراكيب ومن التداولية سيطرح نفسه من الآن فصاعداً بوصفه تمييزاً استكشافياً أساسياً لا يمكن رفضه قطعاً . ومهما يكن ، فهو يحتفظ - كما هو معلوم - بطابعه الإشكالي .

بالمقابل ، ما يثير الإشكالية ، هي طريقة إيجاد تلاؤم بين العناصر الخاصة بالنظامين التصوريين القائمين : بين مقولات التصنيف

الثلاثي لبورس وموريس Morris وبين لحظات أو مستويات تشييد السيميائية من النوع البنيوي الذي ندعو إليه . إن التفسير الأولي الذي سبق لنا أن قدمنا تحفظات حوله ، يرتكز على فرضية تبادل المعنى بين عناصر النظامين : تتماثل في هذه الحال إعادة تشييد البنى الأولية للدلالة مع *دلالة* خالصة ، ويتشابه النحو السردي مع *التركيب* ، ويبقى مستوى واحد مهيأ لإبراز *التداولية* ، هو المتعلق بالتخطيب . بطبيعة الحال ، في حالة ما إذا تبينا هذا المنظور ، فإننا سنقر بأن السيميائيين يتشبثون كثيراً باتخاذ الموقف نفسه الذي يؤاخذ عليه كثير من اللغويين (سواء أكانوا بنويين أم لا) ، والذي يكمن إما في تجاهل - وهذا هو الأفظع - المقام الذي يرتبط به الموضوع[٦] ، و إما في بذل - على الأكثر - مجهودات عبثاً لاسترداده ؛ وذلك بربطه بالنظرية في شكل ملحق متنافر إلى حد ما . في حين نعتقد أنه يمكن أن نثبت بدقة أنه لا يتماشى إطلاقاً مع الحالة التي تشغلنا . وهذا ما يقتضي إمكانية بيان (وهو ما سنحاول أن نسلكه) أن المكون التداولي لا يلعب هنا مجرد دور ملحق ، بل يوجد ، على العكس ، على قدم المساواة مع المكونين السالفين (الدلالي والتركيبي).

٣ - ومع ذلك يُتخذُ - قبل كل شيء - موقف عام سيحدد ما تبقى . ولا يمكن له طبعاً - بصفته صادراً عن السيميائي - أن يتموضع في أي مستوى آخر غير مستوى الإدراك الذي نكونه عن المعنى . وإذا بسطنا أكثر - ودون الدخول في الإنعكاسات الفلسفية لمشكل - يمكن ، في هذا الصدد أن نعاين موقفين متعارضين . إن الموقف الأول الذي قدم له كارناب Carnap تفسيراً نموذجياً ، والذي تخلص منه التداوليون أنفسهم[٧] ، يتميز أساساً - على الأقل من وجهة نظرنا الخاصة - بمظهره المرجعي . في إطار هذا المنظور المشيد على مسلمة مفادها أن معنى قضية ما يتعلق بقيمة حقيقتها ، فإن الدلالة الوحيدة الممكنة

ستكون هي علم الحساب المنطقي القابل للتحقق بعد الاعتراف بأن *حالات الأشياء* هي مراجع ينبغي أن تقوم محتوياتها المفترضة . والحالة هذه ، يمكن أن نتساءل عن ماهية ما يسمى *بحالات الأشياء* . لا نأخذ التعبير بمعناه الحرفي ، ونقر بأن حالات الأشياء المعنية هنا ، لا تحيل بالضرورة على تصور واقعي ساذج ، وإنما تتضمن وضعيات محددة داخل العوالم الممكنة غير المتناهية . حتى في مثل هذه الحال ، فإن الإشارة المرجعية نفسها ، هي التي تتجلى - سواء أكانت مدركة بالمصطلحات الأنطولوجية أم (هنتيكا Hintikka) - في إطار أن وضعانية la positivité مستوى من الحقيقة معطى كما لو كان في الدرجة الأولى (موضوعي ، خارج عن المعنى ، باختصار خارج - سيميائي) تتحكم دائماً في وجود حقيقة مطروحة ، على نحو مترابط ، كما لو كانت في الدرجة الثانية (إنها ، بالضبط ، حقيقة المعنى) .

بالعكس من ذلك ، تتمتع السيميائية (كما نريد بشكل أكثر جذرية وريبة وسخرية ، وفي هذا الصدد على نحو أكثر اقتراباً من فجنشتاين Wittgenstien رغم أننا لا نصرح غالباً بذلك) من أخذ المراجع الاجتماعية على محمل الجد كيفما كانت حالتها . ليس ذلك نكوصاً مثالياً للميزان الميتافيزيقي الذي يفضي إلى رفض الواقع أمام من يعتبرونه قاعدة أساسية في حساباتهم ، وإنما تبعاً لغاية إجرائية محددة جداً . إن الهدف يكمن في إدراك المعنى . لكن الأشياء عينها تتضمن معنى بالنسبة للإنسان . لا نتواصل فقط بواسطة الكلمات والجمل والملفوظات وأفعال الكلام والحكي ، بل كذلك نقرأ ونفسر ونجعل الأشياء دالة أي العالم المحسوس (أو الخيالي) الذي يكتنفنا . وعليه ، إذا كانت حالات الأشياء المقصودة هنا - في جانب من الجوانب - ملائمة من زاوية إدراك المعنى ، فلذلك ليس بوصفها معطيات مباشرة ، وإنما باعتبارها *ناتجة* عن كفاية سيميائية قادرة على تشييد عالم دال .

٤ – من هذه الزاوية ، ليست هناك حدود للسيميائية ، إن لم نقل على الأكثر *لسيميائيات مختلفة* ، بعضها يتجلى في تنوع اللغات الطبيعية ، وبعضها الآخر يُدركُ بوصفه سيميائيات للعالم الطبيعي . وهكذا ، لما ندمج طوعاً في مجال ملاءمة النظرية السيميائية تعدد الأنساق أثناء إنتاج المعنى ، فهي تتسلح بوسائل تجديد مقاربة السلسلة الأولى من الظواهر ذات طابع تداولي .

يتماشى ذلك فعلاً ومنذ البداية مع تصور معين للسياق : ليس قبل اللغة أو بعدها بل في قلبها . هكذا ينبغي أن تثبت الصيغة ، لأنه إذا لم توجد أي حقيقة أولية قبل اللغة يمكن أن تشيد معنى المعنى ، فإنه ستنتفي حتماً بعد اللغة حقيقة لاحقة ، تنحصر مهمتها في إيقاف معنى المعنى . نأخذ اللغة هنا بمعناها الواسع ، أي بوصفها متضمنة لمجموع الأنساق الدالة – لغوية كانت أم لا – المتوفرة في ثقافة ما . تَتأَوبُ – كما نرى – صيغتنا أو بعبارة أخرى عالم المرجع (وكذلك الواقع) باعتباره *لغة* : لغة ضمن لغات أخر ، لا يعطيها الامتياز أي شيء ضروري أو مطلق (ليس من طبيعة الأولوية الأنطولوجية ولا من طبيعة الأولوية المنطقية) ، بل يتوقف فقط على المكانة التي أُعطيت له بالمقارنة مع باقي الأنساق السيميائية المشيدة كذلك .

وبناء على ما سبق ، بخاصة فيما يهم تحليل الخطاب اللغوي بحصر المعنى ، فإن الانتقال من المقاربة المنطقية القائمة على معياري الحقيقة والكذب المطبقين على العلاقات بين الخطابات ومراجعها (بين اللسانيات وخارج لسانيات) إلى معضلة *التحقق Véridiction*[8] التي تتغيا فهم إنتاج بعض آثار الحقيقة أو الواقع . نكتفي في هذا المضمار بذكر المنظورات المنهجية الأساسية التي تُنجزُ الآن . نعرف النتائج المستنتجة (بغرض تحليل الآثار التحققية véridictoires للخطاب الشعري)

من جراء اكتشاف بعض أشكال تنظيم الخطاب التي ترتكز على إقامة تماثل بين صعيدي اللغة (العبارة والمحتوى). مكنت في الآونة الأخيرة دراسة مختلف أنواع الموضوعات السيميائية التأليفية (التي تجمع ، كما هو الشأن مثلاً في الإشهار ، بين الصورة والنص) من وجود تطابقات صورية معقدة جداً ، لا تنتقل فقط من صعيد إلى آخر داخل اللغة نفسها ، وإنما كذلك بين جميع الأصعدة الخاصة بلغتين متزامنتين في العمل ، وبالتالي بين تنظيم الدال البصري للإعلان الإشهاري وبين المدلول البصري الذي يضطلع به البعد اللغوي[٩]. إن هذه الملاحظات التي ترتبط بإشكالية الأنساق المنعوتة بشبه الرمزية ، لا يمكن إلا أن تذكر بمثيلاتها المتقادمة التي ترجع إلى كلود ليفي ستراوص - Claude Lévi strauss ، والتي تهم اشتغال الخطاب الخرافي . يمر المعنى هنا كذلك عبر شرح الترابطات القائمة في العمق بين مقولات متعلقة على الأقل بنسقين سيميائيين مختلفين : بين البنى الأولية المتضمنة في الخطاب اللغوي للخرافة وبين البنى الخاصة بأنساق (سيميائية ، لكن غير لغوية) تنظيم العالم المستحضر ضمنياً في شكل شفرات المراجع أو *السجلات* ذات طبائع مختلفة جداً (فلكية وحيوانية ومطبخية) . ضمن السياق نفسه، يجب أخيراً ذكر محاولة جديدة لإعادة تحديد *الواقعية* في الأدب ، تنضه هنا كذلك ببيان إجراءات التماثل ذات الوظيفة التحققية ، لكنها تضطلع بالربط بين تنظيم نسق القيم الخاصة بالعالم الروائي المعني وبين التنظيم الخاص بالخطاب الفضائي (التصويري والطبوغرافي) الذي يشكل النص صعيده المرجعي[١٠].

كل هذه الأبحاث – كما هو معروف – بعيدة كل البعد عن الاهتمامات الفورية للتداولي . ومع ذلك ، نعتقد بأنها ليست غريبة جداً عنه . وبما أنها تركز على الأسس البين – سيميائية - Inter

sémiotiques لإنتاج أي معنى ، وتبين بعض اشتغالاتها ، فهي تدل بالعكس - على ما يبدو لنا - على جماع من الحلول الممكنة لمعالجة مدمجة لمشاكل ربط الخطابات / المواضيع بالسياق . لا يتجلى هنا إلا وجه من القضية العامة. فنقاط الالتقاء بين طرائق هذا الطرف أو ذاك ، يجب ، بأي حال من الأحوال ، أن تكون جلية كلما قمنا بتقريب المستويات الأكثر سطحية *للمسار التوليدي* المعتاد عند السيميائيين .

٥ - ما بين المستوى العميق الذي ترتبط به البنى الأولية المشار إليها سلفاً وبين مستوى البنى الخطابية الذي تركناه جانباً[١١]، يتموضع المستوى الوسيطي للبنى المنعوتة بالسطحية الذي يشكل موضوع النحو السردي . والحالة هذه ، فإن هذه التسميات تخفي طموحاً جامحاً ، يتعلق ، على الأقل في نهاية المطاف ، بتشييد نظرية عامة للفعل ، وبإنجاز ، بأي حال من الأحوال وبطريقة فورية ، سيميائية الفعل. إن مثل هذا العمل - رغم بداهته - لا يمكن إلا أن يقيم بعض العلاقات مع المشروع النظري (وإن كان محلياً فهو متماش مع تصورنا) الذي يستهدف هذا الصنف من الأفعال الخاصة التي تسمى أفعال الكلام ، وهي مألوفة عند التداوليين .

ربما تكمن صعوبة حصر مكامن الاختلاف الممكنة في الصعوبة ذاتها للمَفْهَمَةِ السيميائية . تبرز ، في هذا الصدد ، حركتان شبه متعارضتين . نعاين توسيع التداولية تدريجياً (إن لم نقل بالضرورة) لمجال الملاءمة المحدد سلفاً . كلما تعلق الأمر - قبل كل شيء - بفهم الوظائف التكلمية illocutoirs (المعاكسة للتقريرية Constatives) للغة ، فإنه يتوجب منذ البداية التكهن - إلى جانب المعايير التفسيرية ذات الطابع اللغوي المحض - بتدخل المواضيع التي لا يمكن أن نموضعها إلا في إطار علم النفس الباطني (شروط الصدق عند أوستين) ، وإضافة إليها مختلف القواعد المتعلقة فعلاً بعلم الإناسة العام

للتواصل أو استبدالها بها (المبادىء التخاطبية عند كرايس)؛ وذلك لإدماج في آخر المطاف البعد الاجتماعي المحض ، مع أخذ بعين الاعتبار، بطريقة فعلية أو مجرد إسقاطية ، أدوار المنازل المسندة إلى المشاركين في التواصل[١٢]. إنطلاقاً من اللسانيات بالمعنى الصارم ، وفي نطاقها ، تدمج الطريقةُ القواعدَ والمتغيراتِ السياقية الأساسية شيئاً فشيئاً وطوعاً أو إكراهاً لدعم درجة تلاؤم النظرية (إن لم نقل انسجامها). بطبيعة الحال ، نعمد إلى التوضيح للتبسيط أكثر . ومهما يكن ، فالسيميائية السردية تنحو بدورها منحى معاكساً . تنطلق من تعريف أكثر عمومية ما أمكن للفعل اللغوي الذي ترى بأنه يمكن أن يُعالج كحالة خاصة .

بما أن كل فعل محدد في المستوى الأكثر أولية بوصفه *تحولاً* للحالة ، فإنه يفترض وجود علاقة بين عاملين على الأقل ، أحدهما فاعل، والآخر موضوع الفعل المحوّل . لا يمكن استبعاد أنه ليس للعمليات المستهدَفة بهذا الشكل من مرمى غير العالم المادي كما هو ، فالذات الفاعلة تكون في مثل هذه الحال مدمجة مباشرة في البعد *التداولي* للفعل[١٣] المخالف لبعدها *المعرفي*. لا يمكن استبعاد كذلك أن نشاط الذات الفاعلة يتموضع في البعد الثاني ، وذلك شريطة أن يتم التعامل مع العامل الآخر (الذات الفاعلة) ليس بوصفه مجرد عامل سلبي خاضع للفعل (وفي أحسن الأحوال يقاوم مقاومة سلبية) بل بوصفه مشاركاً أو خصماً حقيقياً أي قادراً ، بطريقة متبادلة ، على معرفة وجه الآخر ، وتمثله بوصفه مشاركاً أو خصماً له. وهكذا يتحوّل المتحاورون الحقيقيون، بطريقة متبادلة ، إلى عوامل متسمة بكفايات (صيغية) أو بأدوار (موضوعاتية) خاصة . فهذه التحديدات التركيبية والدلالية هي التي تضمن للذوات (بمجرد أن يضطلع بها هذا الطرف أو ذاك) كفاياتهم الخاصة للتفاعل أو (بالضبط في هذه الحالة) للتطويع : قدرتهم على فعل الفعل

بوصفهم ذواتاً لغوية . إن الهدف من البحث في التركيب والدلالة السرديين هو بالضبط صياغة نماذج علمة مُمْكِنَة من معالجة ، بواسطة مفاهيم منسجمة ، الطريقة التي ينتظمُ بها توزعُ الكفايات (بين المشاركين في التواصل) التي يرتكز عليها توازن العلاقات (يكون دائماً معكوساً وهشاً) بين المطوعِ والمطوَعِ . نجد هنا أن نظرية أفعال الكلام مجبرة على استجلاب العوامل من مختلف الطبائع (نفسية ومؤسساتية). في هذا السياق، لا تكمن خصوصية الطريقة السيميائية في تجاهل هذا النوع من التحديدات ، بل ، بالعكس ، في البحث عن ضبط مبدإ الملاءمة الذي سيُمكنُ من إدماجها في إطار نظرية شاملة ، وفي عدم التعامل معها باعتبارها متغيرات خاصة ، أو محددات خارجية . تتجلى القضية – إذن – في سَمْيَأَةِ السياق ، أو في إنجاز *سيميائيات الوضعيات* لما تتيسر أحسن الظروف . فإلى جانب الصوغ الجيهي aspectualisation والمؤشرات الزمكانية التي ترتبط بالمستوى الخطابي ، فإن محرك العملية الشاملة التي يضطلع بها المفهوم السردي لصوغ الصيغ modalisation ، يُتيحُ في الآن نفسه إمكانية فهم نمط وجود الموضوعات بالنسبة للذوات الفاعلة ، وإدراك كفاياتها بوصفها ذواتاً متواصلةً فيما بينها[14].

٦ – بما أننا نحن – النقاد – اعتمدنا على قيمة العنوان التمثيلية (*اللغة – في – السياق*) لفتح باب المناقشة ، فإننا نود ختمه بالتوقف عند الصياغة المثيرة للعنوان ؛ وذلك باقتراح ترجمة جديدة لها (بدون شك ستكون بواسطة المصطلحات السيميائية الأقل رداءة).

How to do thongs with words

عندما يصبح الكلام فعلاً.

عندما يصبح فعل الاعتقاد ، هو فعل الفعل .

إن أعدت كتابة هذه الصيغة بهذا الشكل ، فلأنها تحظى بحرية أكثر مما كانت عليه في النص الأصلي دون أن يصاب روح المعنى بأي

تحريف . تكمن وراء واجهة الكلمات (words) والأشياء (Things) إشكالية في منتهى العمومية . من المناسب ، من جهة استبدال *كلمات* الخطاب بمفهوم واسع جداً *الممارسات الدالة* ، يراعي تنوع أنساق اللغة (بالإضافة إلى الأنساق اللغوية ، هناك الأنساق الإشارية والفضائية) ، ويساهم في التعريف الصيغي لشروط التفاعل بين الذوات . من الواضح، من جهة أخرى ، أنه ليست الكلمات ذاتها هي المعنية مباشرة ، وأن الفعل الذي هو موضع تساؤل ليس هو فعل الذات المحولة للعالم ، وإنما الفعل المطوع لما وراء الذات المُرْسِلة التي لها القدرة على *تطويع* أمثالها (وبطبيعة الحال يمكن أن تنفعل من تلقاء نفسها). يفضي عملنا إلى تمييز بعدين أساسيين :

بعد مُقْتَضٍ présupposante يتعلق بما تحقق من إنجاز (في شكل سلوكات معينة سواء أكانت جسمية أم لغوية : فعل الرد ، وفعل الرفض ، وفعل الإجابة عن سؤال) ، وبعد مُقْتَضَى présupposée يحدث بطريقة ضمنية ، إذ يتم التفاوض [١٥] بين الذوات (في شكل مواجهات أو تسويات ذات طبيعة معرفية خالصة) حول ضبط العلائق التراتبية بين المشاركين، وتحديد مبادىء لمعرفة عوالمها السياقية المشتركة بوصفها فضاءات دالة ، تكون هنا كذلك صائغة للصيغ Modalisateur . وهكذا ، يمر التطويع (فعل الفعل) عبر تبادل الشَّبَاهِ العاملية (فعل الاعتقاد) ، وبمجرد تحققه ، يتوطد الترابط - بأثر رجعي - بين الذوات المشدودة إلى تشييد حالات الأشياء ، وإلى طبيعة العلائق التي تجمعها (العقدة الاستئثاقية fiduciaire).

مقارنةً مع التداولية ، تقلب السيميائية في آخر المطاف نظام الأسبقيات . لا تعير أهمية كبرى لحدث الطلب أو الوعد أو الإثبات ، سواء أتحقق بالأشكال اللغوية الظاهرة والمقننة ، أم بأفعال لغوية غير مباشرة ، أم بهذا السلوك الإشاري أو ذاك . تقتضي مثل هذه الأفعال

وجود بنيات أكثر عمقاً قادرة وحدها على جعلها أكثر إجرائية . وهو ما تعترف به ضمنياً نظرية أفعال اللغة ؛ وذلك بإدماج مختلف المتغيرات السياقية شيئاً فشيئاً . من ثمة ، تظهر الأهمية المنهجية للنماذج العاملية والسردية التي تعالج (وهي متموضعة في مستوى أكثر تجريداً) دفعة واحدة الإنتاج السيميائي للوضعيات وتشييد الذوات (أو شِـبَاهِهَا) أي الشروط البنائية للتفاعل .

الهوامش

1 - Pargmatique et Sémiotique, Actes Sémiotiques, Documents, V 50, Institut National de la langue Française, 1983.

٢ - نـدرج في هذا الصدد على سبيل المثال عملين حاولا تجسيد المنظور العبر - ميداني : transdisciplinaire

- Marina Sbisà et Paolo Fabbri. "Models for a Pragmatic Analysis", Journal of Pragmatics, 4, 1981.

- Parret (Herman) Semiotics and Pragmatics An Evaluative Comparison of conceptual Frame Works, Amesterdam - Philadephie, Benjamins, 1983.

٣ - [تشمل إجراءات التخطيب (الذي يكون التركيب الخطابي والمستوى المسطحي للبنى السيميائية) عمليات الانفصال والاتصال ، والمحفل التلفظي ، والتزمين ، والتفضية] ، المعرب ، انظر إلى :

- Gremas (A.J) Courtes (J), Semiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du language 1979, P 107.

4 - Parre (H), Le language - en - contexte, Etudes philosophiques et linguistiques de programatiques, Amestrdam, Benjamins, 1980, 190 P.

ويتكون هذا الكتاب الضخم من الأسفار التالية :

- Pharret, Pragmatique philosophique et Epistémologique de la pragmatique : Connaissance et Contextualité.

- Apostel (Leo), Pragmatique praxiologique : Communication et action.

- Gauchet (Paul), Pragmatique formelle : théorie des modéles et compétence pragmatique.

- Van Overbeke (Maurice), Pragmatique linguistique : Analyse de l'énonciation en linguistique moderne et contemporaine.

- Ducrot (Oswald), Pragmatique linguistique : 2 Essai d'application : Mais, Les allustions enonciation Délocutifs. Performatifs indirect.

- Tasmowski - De Ryck (Liliane), pragmatique linguisitique : 3 Essai d'application : Imperatif et Actes de langage.

- Dittmar (Norbert) et Wildgen (Wolfgang), Pragmatique psychosociale : Variation et Conexte sociale.

٥ - المسار الذي يمكن أن تحدد المؤلفات التالية معالمه الكبرى :

- Sémantique structurale (1966), Du sens (et particuliérement "Eléments d'une grammaire narrative") (1970 Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage (1979).

٦ - آخر من حاول ، في حدود علمنا ، عدم تجاهل ذلك هو بيير بورديو P. Bourdieu .

- Ce que parler veut dire. l'économie des échanges linguistiques, Paris, Fayard. 1982.

٧ - نذكر على سبيل المثال :

- Récanati (F) : La transparence de l'énontiation, Pour introduire à la pragmatique, Paris, Seuil, 1979.

٨ – [التحقق هو البحث عن الحقيقة داخل النص ، تدل عليه مؤشرات ترتكز على المحفل التلفظي (الفعل الإقناعي للمُتَلَفِّظ Enonciateur والفعل التأويلي لِلْمُتَلَفَّظ لَهُ Enonciataire ، وتعمل على ضمان الانسجام الخطابي . ويتشخص التحقق في الخطاب / *الملفوظ كحقيقة ، وزيف ، وكذب وسر* ؛ وهي العناصر التي تنسج فيما بينها ست علاقات داخل فضاء *المربع السيميائي*] المعرب ، انظر إلى *السيميائية* ، *المعجم* ، م. سا . ص ٤١٧ .

9 - Jean - Marie Floch, "Sémiotique et langage publicitaire", Actes Sémiotique - Documments, III, 26, 1981.

10 - Denis Betrand "Du figuratif à l'abstrait. les configurations de la spatialité dans Gérminal", Actes Sémiotiques - Documents. IV, 39, 1982.

١١ – فيما يخص هذه النقطة انظر إلى :

- Parret (H) : " La mise en discours ", Langage, 70, 1983.

١٢ – على سبيل المثال :

A.V Cicourel "Langage and Social interaction : Philosophical and Empirical issues", Working papers, Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e linguistica, 96, 1980.

١٣ – هنا يتشيد مشروع *سيميائية تداولية* بالمعنى الأول للمصطلح أو *سيميائية الممارسة* Praxis . انظر في هذا الصدد إلى :

- A. J. Greimas "la soupe au pistou ou la construction d'un objet de valeur", Du sensll, Paris, Seuil? 1983.

- Bastide (F) "la foie lavé", Actes Sémiotiques - Documents, I, 7, 1979.

- Landowski (Eric), "Pour une sémiotiques de la stratégie", Actes Sémiotiques - Bulletin, VI, 25, 1983.

١٤ – انظر على وجه الخصوص إلى :

- Langage, 43. 1976 (Modalités) et Actes Sémiotiques - Bulletin, 23, 1982 (Figures de la manipulation).

١٥ – حسب تعبير مارينا سبيصا وباولو فابري ، " نماذج للتحليل التداولي "، م . سا .

* * *

السرديات البويتيقية ومشغل الدلالة :

قراءة لتجربة النقد البويتيقي السردي العربي

محمد الأمين ولد إبراهيم

١ - عتبة :

١ - ١. عرف النقد الروائي العربي في الربع الأخير من القرن العشرين تطوراً ملحوظاً تمثل في توجه هذا النقد إلى الاهتمام بالنص السردي والعناية بالبنية السردية واللغوية ؛ وسعيه إلى الارتباط بالمتن السردي العربي في أبعاده النصية الداخلية ، والعزوف تدريجياً عن الأبعاد التاريخية التي ركز عليها أصحاب النقد السوسيولوجي ؛ سواء في تأريخهم لهذا المتن أو في مقاربتهم لنصوصه. ويمكن القول هنا إن جهود رواد النقد الروائي المهتم ببنية النص البنيوية عند كل من سمير روحي الفيصل[١] وخالدة سعيد[٢] وموريس أبو ناصر[٣] ود. نبيلة إبراهيم سالم[٤] نهاية السبعينات - كانت البداية التي مهدت لتطور هذا النقد وتأصيله على يد جيل الثمانينات ؛ وهو الجيل الذي ستسهم تراكماته في تطوير أدواته المنهجية والوعي بها وبالتفكير المنهجي والنقدي اللذين عليهما يتأسس هذا النقد .

١ - ٢. ومن هنا شهد النقد الروائي العربي في الثمانينات ظهور اتجاهات نقدية سردية متعددة المداخل في مقاربتها النص السردي العربي ؛ ذات مرتكزات نصية ومنهجية متعددة ؛ مستفيدة مما حققته مناهج النقد الأدبي الغربية من إنجاز في تعاملها مع النص السردي ، نريد هنا أن نقصر القول على تجربة النقد البويتيقي السردي منها في النقد الروائي العربي ، لما تميز به أصحاب هذه التجربة من سمات نقدية ومنهجية ميزت اتجاههم عن غيره ؛ سوف يبين عنها التحليل في وقتها.

١ - ٣. وحرصاً منا على إعطاء صورة لملامح هذه التجربة النقدية الفنية والواعدة في نقدنا الروائي العربي ؛ كان علينا ، ولغاية منهجية نقدية ، أن نرصد هذه الملامح من خلال مشغل نقدي ارتبط به ، في نظرنا ، السياق الخاص لنشأة هذا الاتجاه في نقدنا الروائي المعاصر ، هو *مشغل الدلالة* ولم يرتبط به السياق العام لنشأة هذا الاتجاه في النقد الغربي ؛ مما يضع يد المهتم بتاريخ المناهج النقدية عندنا على مظهر من مظاهر خصوصية نشأتها في فكرنا الأدبي النقدي ؛ ينبغي - في نظرنا - التركيز عليها والعمل على إضاءتها والوعي بها : كلما وقع التعرض للأسس النقدية والمنهجية لهذه المناهج أو التأريخ لها .

٢ - في السياق العام :

٢ - ١. يمكن القول إن السياق النقدي العام الذي أنتج الاتجاه البويتيقي السردي يعود إلى ما عرفته دراسة السرديات من تطور ملحوظ منذ منتصف الستينات وبداية السبعينات في فرنسا ، وعلى يد أصحاب اتجاه السرديات البويتيقي[٥] المشتغل بالسرديات " باعتبارها اختصاصاً جزئياً يهتم بسردية الخطاب السردي ضمن علم كلي هو " البويطيقا " التي تعنى بأدبية الخطاب الأدبي بوجه عام "[٦]. وهو اتجاه حصر موضوع السردية في دراسة الخطاب وأغلقها عن أن تشمل القصة (المادة المسرودة) أو النص ، مما ساهم في تدعيم سرديات الخطاب باعتبارها الأصل الذي تبلور إبان الحقبة البنيوية ، وعمل السرديون على حصر مجال اهتمامهم ، وجعله مقتصراً على الخطاب في ذاته . وفي هذه الحقبة تأسست الأصول وتم تحديد المكونات البنيوية للخطاب السردي ، التي تميزت بها السرديات عن غيرها من الاختصاصات التي تبحث في " السردية مثل السميوطيقا السردية مثلاً ، واكتسبت بذلك شرعيتها المنهجية ومشروعيتها العلمية "[٧].

٢ – ٢. غير أن الاهتمام المزايد من يومها بالسردية عامة وبسرديات الخطاب خاصة ، قد غير من موقف أصحاب أطروحة " السرديات الحصرية " في اتجاه توسيع دراسة السردية لتشمل : القصة والنص . فيما يعرف بالسرديات التوسيعية أو " سرديات النص " بعبارة يقطين "وهي التي سعت إلى تجاوز المستوى اللفظي للخطاب ، بانفتاحها على مستويات أخرى لم يهتم بها ، في الحقبة البنيوية ، ودارت نقاشات واسعة[٨] حول هذا التوسيع وإمكاناته "[٩].

٢ – ٣. ومن الملاحظ أن الدراسات السردية قد بدأت منذ منتصف الثمانينات تؤكد على طابع التكامل ما بين السرديتين : سردية الخطاب وسردية النص ، من خلال التشديد على بعد الدلالة (الوظيفة / المرجع) ، الذي لم يكن الشغل الشاغل لأصحاب " سرديات الخطاب " في الوقت الذي شغل به أصحاب " سرديات النص " بفعل ارتكازها على بعد التلقي وجماليات القراءة في تحديد هذه السرديات ووظائفها الدلالية . وقد كان التأكيد على بعد اللغة[١٠] في الانتقال من بنية الخطاب إلى النص السرديين في دلالتهما على المرجع (السياق الاجتماعي الذي أفرز النص) – ؛ أهم المداخل للتقريب بين السرديتين : سردية الخطاب وسردية النص .

٢ – ٤. صحيح أن الاتجاه البويتيقي السردي ؛ قد دفع بدراسة السرد خطوة نوعية ، نحو تدعيم منهج بويتيقي يسعى للوقوف على شعرية السرد والكشف عن طرق اشتغال الخطاب داخل النص السردي . وهي خطوة مكنت من وصف تقنيات المتخيل السردي ووضع مصطلحات وضوابط منهجية للإمساك بمختلف تشكلات الخطاب السردي في النص ، مما ساهم في جلاء مواطن الالتقاء والاختلاف في صيغ انبناء الخطاب داخل كل نص ، وهو ما ساعد على الكشف عن خصوصية تشكل الخطاب

من نص إبداعي لآخر من جهة ، وعن خصوصية هذا التشكل في السياق السردي والثقافي اللذين أنتجاه من جهة ثانية ، ومن هنا كانت أهمية تبني المنهج البويتيقي السردي في دراسة السرود وأشكال كتابتها ، دراسة وصفيّة تستلهم روح المنهج العلمي في وصفها لهذا الخطاب .

٢ – ٥ . غير أنه من الملاحظ أن حصر موضوع هذا الوصف – كما أشرنا إلى ذلك سابقاً – في الخطاب دون غيره من مكونات النص السردي (القصة / النص) وعدم العناية بالدلالة والاشتغال عنها بالخطاب، قد جعلا هذا المنهج عرضة للنقد والمساءلة من طرف المؤكدين على البعد الدلالي والوظيفي المرجعي . على أنه من الملاحظ أن أصحاب السرديات البويتيقية ، وهم يحصرون تحليلاتهم في الخطاب وطرق اشتغاله في النص السردي ، كانوا يشيرون دائماً إلى بعد الدلالة وإن لم يولوه كبير اهتمام ، *فتودوروف* في كتابه " البويتيقا " وأثناء حديثه عن تحليل النص الأدبي ؛ ينتهي إلى أننا " نستطيع إذن تجميع قضايا التحليل الأدبي في ثلاثة أقسام بحسب ارتباطها بالمظهر اللفظي من النص أو التركيبي أو الدلالي "(١١).

٢ – ٦ . ولئن اقتصر تحليل *تودوروف* – في كتابه هذا – على المستويين اللفظي أو التركيبي فقد خصص صفحات منه لطرح ما أسماه " إشكالية النص الأدبي الدلالية "(١٢). معتبراً أن سؤال الدلالة ينبغي أن يكون " بالتمييز بين نمطين من الأسئلة الدلالية : أسئلة شكلية وأخرى مادية ، أي ما هي الكيفية التي يدل بها نص من النصوص ؟ علام يدل"(١٣). وقد تعرض في إجابته على السؤال الأول – وهو عنده متعلق بلغة النص – إلى ضرورة تجاوز الطرح التقليدي القائم على ثنائية : الحقيقة والمجاز – إلى " ضرورة الدلالة ؛ (حيث يستدعي الدال المدلول) وصيرورة الترميز حيث يرمز مدلول أول إلى مدلول ثان ، (إذ) إن الدلالة

موجودة في المفردات (في جدول الكلمات) ، أما الترميز فيَعْتَمِلُ في المَلْفُوظِ داخل التركيب "(١٤). وفي إجابته على السؤال الثاني تعرض لقضية علاقة النص بالعالم (المرجع) .

على هذا النحو يتبين لنا أنه في الوقت الذي كان أصحاب الاتجاه الحصري للسرديات يحصرون دراستهم في بنية الخطاب السردي. كان سؤال الدلالة يجد طريقه دائماً إلى أطروحاتهم بطريقة أو بأخرى .

٣ – في السياق الخاص :

٣ – ١. لئن لاحظنا سابقاً أن السرديات البويتيقية في النقد الغربي – قد ارتبط ظهورها ونشأتها بنوع من الاستبعاد المقصود لمشغل الدلالة ، على الأقل بالنسبة للنقد الفرنسي – للخيال النقدي الذي تبناه أصحاب هذا الاتجاه والقائم على التركيز على المستوى التعبيري في دراستهم للسرد ونصوصه انطلاقاً من الخطاب موضوعاً لدراستهم ، *لئن لاحظنا ذلك – فإن ظهور تجربة نقد السرديات البويتيقية في النقد الروائي العربي المعاصر – قد ارتبط ظهورها بهذا المشغل وسعى أصحاب هذا الاتجاه إلى الاشتغال على المستويين التعبيري والدلالي للنص السردي العربي وإن بدرجات مختلفة ومتفاوتة كما سنرى .*

٣ – ٣. والذي يبدو لنا ، إن ارتباط نشأة هذه التجربة النقدية بمشغل الدلالة مرده إلى السياق الخاص الذي ظهرت فيه هذه التجربة والخلفية الفكرية والنقدية التي أنتجتها . ذلك أن السياق الخاص لهذه التجربة والأفق النقدي الفكري المتحقق فيه ، هو سياق التطور النقدي الذي عرفه النقد البويتيقي السردي الغربي منذ بداية الثمانينات ؛ ومراجعة

الجيل الجديد من أصحاب السرديات البويتيقية لأطروحة المؤسسين ، في ضوء ما حققه الفكر النقدي الأدبي واللساني الغربيين من إنجازات . وهي المراجعة التي أدت حواراتها النقدية المكتوبة إلى انقسام أصحاب السرديات البويتيقية اتجاهين : اتجاه يتمسك بحصر موضوع الدراسة البويتيقية في الخطاب السردي ومكوناته ؛ واتجاه يوسع موضوعاته على بقية مكونات النص السردي (القصة ، النص) ؛ ويفتحه على مكونات جديدة لم يتناولها مؤسسو الاتجاه . وقد كان لهذا السياق أثره البالغ في تطور النقد الروائي العربي بداية من منتصف الثمانينات ؛ فقد أدت تراكمات المرحلة البنيوية لهذا النقد بجهديها النظري والتطبيقي من تجديد أدوات هذا النقد وتكييف نمط تفكيره في ضوء ما حققته مناهج ما بعد البنيوية ؛ وما أتاحته السرديات البويتيقية بالذات من إمكانات جديدة في التعامل مع النص السردي .

٣ – ٣. لقد كان لكل من التراكمين : الغربي والعربي دوره البارز في ظهور جيل من النقاد الروائيين العرب أكثر قدرة على استلهام "السرديات البويتيقية " والاستفادة من تطورها وأكثر وعياً بدرجات ملاءمة أطروحات هذا الاتجاه في مقاربتها للنصوص العربية والتعامل مع السرد العربي مقاربة وتنظيراً ؛ بحكم إطلاع هذا الجيل على الفكر النقدي الغربي بلغته التي كتب بها ومن مصادره التي استقي منها .

وقد كان النصف الأخير من الثمانينات الفترة التي شهدت ظهور أهم الأعمال النقدية المكرسة لهذا الاتجاه خياراً نقدياً جديداً ؛ يراهن على أطروحته ويتبنى أدواته النقدية وتفكيره المنهجي في تعامله مع مدونة السرد العربي ونصوصه القديم منها والحديث . **ومع أن معالم هذا الاتجاه قد بدأت تتضح من خلال مجموعة من البحوث والدراسات الجامعية والأكاديمية ، المرقونة في الجامعات أو المنشورة في الدوريات والمجلات العربية المتخصصة ، إلا أننا ولغاية منهجية سوف نقتصر**

على المؤلفات المنشورة التي أعطت لهذا الاتجاه ملامحه المتميزة في النقد الروائي العربي ، باعتبارها عينة على كبرى درجات كثافة حضور هذا الاتجاه في هذا النقد ، لنتلمس من خلالها ارتباط ظهور تجربة السرديات البويتيقية في النقد الروائي العربي بمشغل الدلالة .

٣ – ٤ . اتضحت معالم أطروحة هذا الاتجاه من خلال بعض الدراسات السردية التي ارتبطت بنصوص روائية عربية ، وبالبحث عن خصوصية السرد العربي وتشكلاته النصية . ويمكن أن نذكر من أصحاب هذا الاتجاه المراهنين على خياره النقدي مجموعة مثلت أعمال البعض منهم بدايات ، مالبثت أن استمرت في التراكم : د. سيزا قاسم ود. يمنى العيد ود. سعيد يقطين وغيرهم ممن ساهم في تدعيم هذا الاتجاه في نقد النص السردي العربي ومقاربته ، وفق منهج يتبنى أطروحة السرديات البويتيقية النصية بشيء من التفاوت .

٣ – ٥ . يعتبر كتاب د. سيزا قاسم " بناء الرواية : دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ "[(١٥)] من الدراسات النقدية التطبيقية الرائدة في هذا الاتجاه ، فهي دراسة تعود – كما في إهدائها إلى سنة ١٩٧٨ وإن لم تنشر إلا سنة ١٩٨٤ ؛ وقد سعت الناقدة في دراستها هذه إلى وصف تقنيات السرد كما جسدتها كتابة " الثلاثية " من منظور بنيوي سردي عمدت فيه إلى وصف بناء الثلاثية .

وتكمن القيمة النقدية لهذه الدراسة في أنها لفتت الانتباه في زمنها إلى ضرورة اشتغال البنيوية السردية العربية نهاية السبعينات ببناء الرواية وأهمية ارتباط هذه البنيوية بتقنيات السرد في النص الروائي العربي ، باعتباره الخيار النقدي السردي الذي سيسهم لاحقاً في تطوير أدوات النقد البنيوي السردي في التجربة العربية من جهة وفي ارتباط هذا النقد مستقبلاً بالنص السردي العربي في أبنيته الداخلية ؛ للوقوف على خصوصية تشكله وعلى دلالات هذا التشكل من جهة ثانية .

لذلك لم تقتصر الدراسة على وصف وتحليل تقنيات السرد في الثلاثية والاشتغال بمكونات الخطاب الروائي في النصوص الثلاثة فقط ، وإنما تعرضت أيضاً إلى دلالات هذا البناء ووظيفته الدلالية وأكدت في خاتمة عملها على " أن الدلالة في العمل الأدبي لا تأتي من المضمون الأدبي . بل من البنية نفسها ... (...) فالدلالة في العمل الأدبي ، لا تأتي من المعنى الإشاري للكلمات التي يتكون منها العمل الأدبي ، بل من التركيب على المستويات المختلفة "(١٦).

٣ – ٦. هذه العناية بمشغل الدلالة في مقاربة النص السردي العربي سوف تتخذ لاحقاً مع سيزا قاسم في بحوثها اللاحقة ومع سعيد يقطين ويمنى العيد مع منتصف الثمانينات أبعاداً مقارباتية ومنهجية أكثر وضوحاً ، تدفع بأصحاب السرديات البويتيقية إلى الانتقال من المظهر الخطابي في النص المدروس إلى المظهر النصي في اتجاهين متباينين ومتكاملين أثناء مقاربتها لنصوص السردية العربية بحثاً عن خصوصيتها .

٣ – ٧. السرديات البويتيقية العربية ومشغل الدلالة: الاتجاه التوسيعي العمودي :

٣ – ٧ – ١. من أبرز النقاد الروائيين العرب المتبنين للنقد البويتيقي السردي ، الناقدة يمنى العيد ؛ فبعد أن أولت اهتمامها دراسة الخطاب الروائي في كتابيها " الراوي : الموقع والشكل "(١٧) و" تقنيات السرد الروائي "(١٨)، انتقلت في كتابها الأخير فن الرواية العربية : بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب "(١٩) لتهتم بدلالة " الخطاب ودلالة النص من خلال " التشديد على حضور المرجع الاجتماعي في النص

الأدبي حضوراً متميزاً بفنيته"[٢٠]. وذلك باشتغالها على سؤال " ما هو شكل حضور المرجعي في هذا النص ؟ أو كيف يتشكل النص بنائياً بعلاقته مع المرجع الحي "[٢١].

وقد قادها سؤال المرجع الحي – هذا – في بنية الشكل " إلى الكلام فيما بعد على عبور القول إلى بنية الشكل إلى اعتبار الجمالية ماثلة في نظام التركيب اللغوي نفسه "[٢٢].

٣ – ٧ – ٢. وقد سعت يمنى العيد في نطاق اشتغالها بالبحث عن الدلالة – إلى الأخذ بالسرديات التوسيعية ، وذلك من خلال عنايته بالقصة (المادة المسرودة) أو ما أسمته بالحكاية في الرواية العربية ، تقول " لقد سعيت إلى قراءة لا تفصل ولو إجرائياً (شأني في بعض الدراسات السابقة) بين خصوصية المعنى وتميز الشكل ، أو بين الحكاية من حيث علاقتها بالمرجعي الخاص والخطاب باعتبار التقنيات التي يتعين بها هذا الخطاب ، كجنس روائي مميز "[٢٣].

هذا التوسع في موضوع الدراسة ليشمل الخطاب والقصة في بحثها عن خصوصية الرواية العربية ، كان دافعه الأساسي العناية بمشغل الدلالة . وهو مشغل تقول عنه " ما يشغلني منذ بدايات بحثي في مجال الدراسة الأدبية ، هو الدلالة المولدة على قاعدة العلاقة بالمرجعي، وبالأخص المرجعي الحي ، المرتبط بالزمن المعيش . فالرواية العربية معنية بشكل أساسي بهذا الزمن . وهي حتى عندما تستعير حكايتها من الماضي أو التاريخ إنما تعيد صياغة هذه الحكاية وتوظفها لتوليد دلالات هذا الزمن "[٢٤].

٣ – ٧ – ٣. ولئن سعت د. يمنى العيد ومن يسايرها في هذا الطرح[٢٥]؛ إلى توسيع مجال السرديات البويتيقية العربية عمودياً ليشمل

موضوعها : الخطاب والقصة وربطها بالمرجع في بحث منها عن البعد الثالث للنص (الدلالة) - فإنه وجد من أصحاب هذا الاتجاه من تبنى أطروحة التوسيع لكن في اتجاه أفقي هذه المرة .

٣ - ٨. السرديات البويتيقية العربية ومشغل الدلالة: الاتجاه التوسيعي الأفقي

٣ - ٨ - ١ . من نقاد السرديات البويتقية العرب المتمسكين بهذا الاتجاه أداة ومنهجاً في مقاربتهم للسرد العربي والتنظير له والمراهنين عليه خياراً نقدياً يحضر بقوة في أعماله د. سعيد يقطين . والقارىء لهذه الأعمال وخاصة منها المتعلقة بالرواية يلاحظ أن يقطين قد تبنى - ومن يسايره[٢٦] في هذا الخط - في كتابيه : "تحليل الخطاب الروائي"[٢٧] و"انفتاح النص الروائي"[٢٨]، أطروحة توسيع موضوع السردية البويتيقية لتشمل : الخطاب والنص في بحثه عن الدلالة . فقد لاحظ يقطين أن جهود أصحاب " سرديات الخطاب " لا تكفي للإمساك بالدلالة ، ذلك أنه و" بسبب (أن) جنيت وتودوروف يقفان عند حدود المظهر النحوي (الخطاب) ؛ فإنهما يظلان عند حدود خاصة لا تسمح بتجاوز الراوي والمروي له في إطار علاقتهما بالخطاب "[٢٩].

٣ - ٨ - ٢ . ويتحدث د. يقطين عن درجة الانسجام التي حرص على أن تحكم تصوره المنهجي ، وهو ينتقل من الخطاب إلى النص ، أو من "سرديات الخطاب " إلى ما أسماه " بسرديات النص ". فيقول "بالنسبة لي ولأسباب تتصل بالأسئلة التي أطرحها علىالرواية كخطاب أدبي ينتج ضمن خطابات أخرى أدبية وغير أدبية ، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية وغيرها ، لا أرى أن الحد النحوي (الخطاب) لوحده كفيل

بالإجابة على هذه الأسئلة ؛ لذلك كان لابد بالنسبة لي من توسيع الحد النحوي (الخطاب) وتجاوزه إلى ما أسماه تودوروف في حديثه عن المستويات بالمستوى الدلالي (....). هنا وجدتني مقيداً بالسرديات البنيوية ، ولتجنب التعسف في الانتقال منها إلى سوسيولوجيا النص مع زيما وجدتني أعمل على توسيع مجال السرديات أفقياً وليس عمودياً . فكان علي تجاوز الحد النحوي إلى الدلالي وبذلك وجدتني ألتقي مع زيما، وأنا مشدود إلى المظهر النحوي . إن المظهر الدلالي توسيع للمظهر النحوي وليس إلغاء له أو قطيعة معه "[٣٠].

٣ – ٨ – ٣. ولعل وجه الطرافة والعمق في مساهمة سعيد يقطين، يكمن في قدرته على فهم أطروحة السرديات البويتيقية المنغلقة في تحليلها على الخطاب ، وعلى تصرفه في هذه الأطروحة من موقع واع بها وبالخلفية الفكرية اللسانية التي تصدر عنها ، تصرفاً يجعل لبنية الخطاب امتداداً أكبر تتحقق داخله يدعمها ولا يلغيها ، هو النص . يقول يقطين متحدثاً عن هذا الانتقال من الخطاب إلى النص : " وبإدخالي النص كمفهوم متميز عن الخطاب وإعطائه بعد المستوى الدلالي ، وجدتني أعطي " النص " دلالات خاصة عكس ما نجده مع السرديين الذين يعتبرونه مرادفاً للخطاب . لذلك فجنيت وهو يتحدث عن الخطاب السردي أو النص السردي نجده يحملهما بنفس الدلالة ، وعلى اعتبار النص مفهوماً مختلفاً عن الخطاب ، فإن له مكوناته الخاصة به ، والتي لضمان الانسجام لا يمكن إلا أن تكون توسيعاً لمكونات الخطاب ، ولا يمكن لقطبيه الرئيسيين (الكاتب / القارىء) إلا أن يكونا توسيعاً لقطبي الخطاب (الراوي / المروي له)"[٣١].

٤ – خاتمة :

٤ – ١. *على هذا النحو يتبين لنا أن تجربة النقد الروائي العربي*

البويتيقي قد تبنت الاتجاه التوسيعي للسرديات البويتيقية ، بفعل الاهتمام بالمشغل الدلالي والوظيفي وإن اختلفت صيغة التوسيع . وقد لاحظنا أن خط التوسيع الأفقي (سيزا ، يقطين) كان أوفى لأطروحة مؤسسي "السرديات " البويتيقية (جنيت ، تودوروف) ، في حين كان خط التوسيع العمودي (يمنى العيد) أقرب إلى أطروحة المنادين بعدم حصر السرديات في مجال تحليل الخطاب وبانفتاحها على مستويات أخرى ، لم تهتم بها الحقبة البنيوية (القصة / الدلالة / النص) .

٤ — ٢ . وفي كلتا الحالتين كانت تجربة النقد البويتيقي السردي العربي مرتبطة في نشأتها ونضج أدواتها المنهجية وعمق تفكيرها المنهجي بمشغل الدلالة عند أصحاب هذا الاتجاه الفني في نقدنا الروائي، بحيث كان هذا المشغل – في نظرنا – المحرك والدافع لأصحاب هذا الاتجاه إلى تبني موقف نقدي من أطروحة التوسيع تستجيب وخياره المنهجي . *مما يعني أن سياق نشأة السرديات البويتيقية في النقد العربي، كان سياقاً خاصاً ومبايناً للسياق الذي نشأت فيه السرديات البويتيقية الغربية ، على أنه تنبغي الإشارة أخيراً إلى أنه حتى وإن كانت الأولى متحققة في أفق الثانية الفكري والنقدي والمنهجي فإنها ومن موقعها ، ولعل هذا ما يميزها عن المرحلة البنيوية السابقة لها ، كانت محاورة لهذا الأفق في طرحه الفكري والنقدي والمنهجي بصورة غير علنية (سيزا قاسم ، يمنى العيد) ؛ أو بصورة علنية كما هي الحال عند سعيد يقطين ، مما يبعث على الأمل مستقبلاً في أن يغير الكثير من نقادنا من مواقعهم المكتفية في كثير منها بالتقبل وإعادة الإنتاج ، إلى مواقع جديدة تتأسس على النقد والحوار في صياغتها لخطابها النقدي المستلهم والمستفيد من خطاب الآخر ، ودون ذلك الكثير من البحث والجهد والإخلاص لهما .*

هوامش الدراسة :

١ – سمير روحي الفيصل : " ملامح في الرواية السورية " منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، ١٩٧٩ .
٢ – خالدة سعيد : " حركية الإبداع : دراسة في الأدب العربي الحديث " دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ .
٣ – موريس أبو ناصر : " الألسنية والنقد الأدبي ؛ في النظرية والممارسة " دار النهار للنشر ، بيروت، ١٩٧٩ .
٤ – نبيلة إبراهيم سالم : نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة " النادي الأدبي ، الرياض ، ١٩٨٠ .
٥ – بدأ هذا الاتجاه : مع بارت في بحثه المنشور في عدد ٨ من تواصلات لعام ١٩٦٦ .
R. Barthes : " Introdiction à l`analyse structurale des recits, in, comunication, 8, 1966.
والمعنون : مدخل إلى التحليل البنيوي للحكي ، ثم تدعم هذا الاتجاه مع تودوروف في كتابه " الشعرية " : T. Todorov
Poétique. Seul - 1973 واتضح مع جنيت في كتابه : محسنات III ، ١٩٧٢ G. Genette : Figure III, seuil
. 1972.
٦ – سعيد يقطين : الكلام والخبر : مقدمة للسرد العربي ، المركز الثقافي العربي ، ط. الأولى ، الدار البيضاء ، ١٩٩٧ ، ص / ٢٤ .
٧ – سعيد يقطين : المرجع السابق ، ص / ٢٤ .
٨ – عبرت عن هذا الاتجاه التوسيعي للسرديات البويتيقية ، أطروحات عديدة أشهرها ما ظهر في مجلة Poétique التي يشرف عليها جنيت نذكر منها :
- G.D. Farcy : De l'obstination narratologique " in poétique " no 68. Nov. 1986. p. 500.
- G. Brulotte : Petite narratologie dit erotique " in poétique, no 65. Fev, 1991, p, 3, 16.
٩ – سعيد يقطين : الكلام والخبر ، مذكور سابقاً ، ص / ٢٤ .
١٠ – من أبرز من انطلق من اللغة للتقريب بين : بنية الخطاب وبنية النص بيير زيما ، في منهجه السوسيونصي الذي عرض لأطروحته في كتابه :
- P.V. Zima : Manuel De Sociocritique, picard, 1985.
١١ – تودوروف : "الشعرية " ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٩ ، دار البيضاء ، ص / ٣١ .
١٢ – تودوروف : " الشعرية " المرجع السابق ، ص / ٣٣ .
١٣ – تودوروف : " الشعرية " المرجع السابق : نفس الصفحة / ٣٣ .
١٤ – تودوروف : الشعرية المرجع السابق ، ص / ٣٣ .
١٥ – سيزا قاسم : "بناء الرواية : دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ " الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة، ١٩٨٤ .
١٦ – سيزا قاسم : المرجع السابق ، ص / ١٦٨ .
١٧ – صدر عن مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٦ .
١٨ – صدر عن دار الفرابي ، بيروت ١٩٩٠ .
١٩ – صدر عن دار الآداب ، بيروت ١٩٩٨ .
٢٠ – يمنى العيد : المرجع السابق ، ص / ٨ .
٢١ – يمنى العيد : المرجع السابق ، ص / ٩ .
٢٢ – يمنى العيد : المرجع السابق ، ص / ٩ .
٢٣ – يمنى العيد : المرجع السابق / ص / ١١ .
٢٤ – يمنى العيد : المرجع السابق ، ص / ١٥ .
٢٥ – اقتصرنا على مدونة يمنى العيد باعتبارها عينة على خط التوسيع العمودي وإن كان لهذا الخط امتداده في التجربة العربية .
٢٦ – ما قلناه عن يمنى العيد يقال عن سعيد يقطين باعتبار أعماله تمثل خط التوسيع الأفقي وهو خط يجد أيضاً امتداده في التجربة العربية .
٢٧ – صدر عن المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٨٩ .
٢٨ – صدر عن المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٨٩ .
٢٩ – سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي : مرجع مذكور سابقاً ص / ٥٢ .
٣٠ – سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي : المرجع السابق ص / ٥٣ .
٣١ – سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي : المرجع السابق ص / ٥٣ .

* * *

الطَّريقُ إلى النَّصِّ

قراءة في عناصر القصّ

في رواية الطريق إلى الشمس *

سليمان حسين

إنّ مطمــح أي مقاربــة نقديّــة أن نرصـد العنـاصر المكوّنـة للنّـص وتحلّلهـا وتفسّرها وتعيـد تجميـع العناصر، وتؤلف بين تكويناتها في بنـاء يسـتطيع المتلقـي تبيُّنـه واستيعاء مضامينه ومضمراته، وفهم معنى الأدب وفحواه التي تحقق له أدبيّته، وتتعدّد عناصر النص الروائي المكوّنة وبذلك تعدّد التّناولات الدّراسية، وقد حاولنا في هذه المقاربة استقصاء البُنى النصيّة الأكثر أهمية ومراقبة امتدادها الدّلالي والأدبي البلاغي والإبلاغي.

تحاول هذه الفرضية المختصرة الإلمام الشامل أو شبه الشامل بعناصر الدراسة الضروريّة لاستيعاء مكوّني الحديث الرّوائي (النص والخطاب) ونحن في تناولنا لرواية (الطريق إلى الشمس، تشريقة آل المرّ) سنختصر في العناصر المدروسة وسنقتصر على العناصر الأكثر أهمية والتي تقدّم لنا النّصّ والخطاب أكثر وضوحاً.

وقبل الولوج في عالم الرّواية لابد من الإشارة إلى تحفظ (واحتراز مهم هو مسألة السّياق وهي مسألة مهمّة في الاستشراف النقدي ؛ فالعمل الأدبي - والرواية بخاصة - ينتمي إلى سياق يتعلق إما بالجغرافيا التي ينتمي إليها المبدع وإما بالنوع الأدبي المنجز . وإما بالسياق الأيديولوجيّ أو الفنيّ، وتوضيحاً لذلك نطرح المثال التالي : عندما نريد أن ندرس رواية نجيب محفوظ فلابد لنا من دراستها ضمن سياقه المحليّ الجغرافيّ ثم ضمن سياقه العربيّ، وهذا هو الأقل، ويضاف

إلى ذلك – وهو الأهم – أننا إذا أردنا أن ندرس عملاً روائياً لنجيب محفوظ فلابد من أن ندرسه ضمن سياقه الروائي كاملاً.

إنّ العمل الرّوائي الذي بين أيدينا ينتمي إلى سياقات متعدّدة أهمها سياق الكاتب الروائي ونحن هنا ننتزعه من سياقه وندرسه معزولاً، وربما يؤثر ذلك على دقّة (المقاربة ووضوحها. ويضاف إلى ذلك أن الرواية التي نحاول قراءتها هي الجزء الأول من ثلاثية واعدة، فهي جزء من كلٍّ لم يكتمل بعد ؛ لكننا سنحاول قراءة النّص بما لدينا من الأدوات الخارجيّة البسيطة وبما يقدمه النّص في مجرياته وآفاقه وعوالمه.

قراءات الخطاب والنّص (الفرضيّة)

أ ـ قراءات الخطاب :

أوّلاً : القراءة الأيديولوجيّة : وذلك بالبحث في المصادر الأيديولوجية للكاتب من داخل النص والاستعانة ببعض الإضاءات الخارجيّة، ثم البحث في ثقافة الكاتب بكل تنوعاتها وتفاصيلها، إضافة إلى دراسة الأزمة الحضارية.

ثانياً : القراءة الاجتماعية والسياسية : يدرس فيها المتخيَّل الروائي في ضوء الواقع " الخطاب بين الواقع والمتخيل " ويدرس كذلك مجتمع الرواية من حيث مشاهده ووثائقيته والحلول التي يقترحها لأزمة المجتمع : الحلول الفرديّة (الاغتراب) حل الجماعة . ويُدرس فيها كذلك الآفاق السياسية لمجتمع الرواية وقدراته.

ثالثاً : القراءة السيكلوجيّة : يُدرس فيها الاغتراب بصوره : الجماعي والفردي، الرّوحي والمكاني، وتستوعي فيه صورة الإنسان ومآزقه الاجتماعيّة والنفسيّة والسياسيّة والكونية ومآزقه مع ذاته، والحلول التي يمارسها.

ب ـ قراءات النّص :

أولاً : بناء النص الزّمني : مستويات النص زمنياً : مستوى النص، زمن النصّ، مستوى انفتاح النّص على القارىء وتقنيات النّصّ الزّمنيّة (الاسترجاع، القفز، الاستباق، المشهد، الاختصار).

ثانياً : المكان الروائي : طبيعة المكان الروائي وأنواع المكان وعناصره، ودلالاته النفسيّة، وطرائق تصويره.

ثالثاً : السّرد والحوار ومواقعهما في النّص : أنواع الحوار، وظائفه، مواقعه في السّرد، تقنيّات السّرد الرّوائي ، الرّاوي وموقعه، المقدّمات، الافتتاحيّات، الخواتيم.

رابعاً : الحدث : أنماطهُ وطرق صنعه وعلاقته بالشّخصيات، وطرق عرضه وعلاقته بالواقع والمتخيّل والتاريخ والتراث.

خامساً : الشخصيات : أنواعها وقدراتها ونموّها وتطورها وعلاقاتها فيما بينها، وأنواعها من حيث القدرة والفعل والانفعال.

سادساً : التّصوير : أ – التصوير التقني : الثابت (الفوتوغرافي)، المتحرّك (السينمائي) ـ أنواع الصورة : اللقطة، المشهد، الومضة.

ب ـ التصوير الفني : الصورة الشعريّة، الصّورة الروائية، الصورة البسيطة، الصورة المركبة، الصّورة المتراكبة، المتراكمة...

سابعاً : اللغة الروائية : اللغة الشعريّة، اللغة الروائية، لغة الرّواية، لغات الرواية، لغة المقدّمات والافتتاحيات والخواتيم، لغة الرّوائي وأنماطها... - البنية اللغويّة السائدة في الخطاب.

- ترميز العنوان : " عنوان الثلاثية : الطريق إلى الشمس " " عنوان الجزء الأول : تشريقة آل المُرّ "

إن استراتيجية التسمية لدى أي كاتب تعتمد على رؤاه الفكرية وعلى مرجعيته الأيديولوجيّة واستيحاءاته النفسيّة من خلال عمله الذي ينتجه، ويزداد التأثير عندما يتعلق الأمر بعملٍ إبداعي شعري أو نثري، ويتوضح لدينا الأفق الإيحائي للتسمية لدى الكاتب عندما ترصد عناوين أعماله الرّوائيّة الأخرى " البحث عن نجم القطب " و "الحلقة المفرغة " و" المدّ والجزر " الثلاثية التي تضمّ " الإنكسار والصّعود " وجزءاً ثالثاً لم ينجز بعد كما يبدو، وهذا الأفق يتجلى في أنّ الكاتب مغرم بالوجود بمفهومه الكوني لما يحدثه من امتداد لا نهائي في الإحساس وفي الخيال، وانتباه آخر إلى دلالات العناوين يوحي إلينا بأن هذا المكان اللامتناهي بالاتساع ليس دلالةً نفسيّةً مستقرةً فمازال الأمر في نطاق البحث : البحث عن نجم القطب والدّوران في حلقة مفرغة وبين مد وجزر وصعود وانكسار، كل هذا يشير إلى أن التسمية لدى الكاتب ذات أبعاد روحيّة وفكرية وربما فنيّة، وهي تؤلّف مطمحاً لدى الكاتب لا يقل أهمية عن اهتمامه بإنجاز عمله، هذا الشغف بعناصر الكون يشي بالرّوح

الفلسفي للكاتب وبالنزوع إلى كسر الحدود وخرق المحدودات ويفسِّر هذا بحثُ الكاتب عن التنوع المعرفيّ في نشاطاته الإبداعيّة.

المدلول الرمزي للعنوان " الطريق إلى الشّمس " : قد يُرى العنوان في دلالته الرّمزيّة القريبة دالاً على البحث عن الحريّة بمفهومها الوطني، غير أن الانتباه إلى المستوى الأعمق يُظهر أن هذه العنونة إنما تنتمي إلى ما أشرنا إليه من النزوع الكوني. أما المدلول الرّمزي للعنوان " تشريقة آل المرّ " فإنه في البدء يشير إلى الاستفادة من تراث القص العربيّ الشعبي ، وبالذات من عنونة " تغريبة بني هلال " والاستفادة هذه معدّلة تعديلاً مقصوداً وظيفياً له دلالته التي تتوافق واستراتيجيّة التسمية عند الكاتب فالتعديل طرأ بعلاقاتٍ معينة على الشكل التالي :

تغريبة # تشريقة علاقة تضاد

بني ‹ آل علاقة جزء محتوى في كل

هلال المرّ عنصر مساعد ملحق / تسمية محايدة الدلالة

ولتفسير هذه العلاقة نقول : جاء التضاد بين التغريبة والتشريقة تضاداً مكانيّاً ذا دلالة زمانيّة، بمعنى أن استخدام الكاتب للتشريقة بدل التغريبة هو مناسبة بين المتخيّل الحديث بآفاقه الفنيّة والفكريّة والمتخيّل القديم بقدراته وإيحاءاته الحديثة والملحميّة. أما علاقة الاحتواء بني الجزء والكلّ (بني وآل) فهذا عائد إلى منزع نفسي عند الكاتب يحبذ فيه أن يجعل الحُكم كليّاً وسنشير لاحقاً إلى أنّه يؤكّد جميع استخداماته التي تحتمل الاجتزاء بلفظ كل وهو توكيد معنوي على المستوى اللغويّ، مع أن اللفظين " آل " و " بني يمكن " أن يؤدّيا المعنى ذاته تقريباً إذا استخدم الكاتب أحدهما مقترناً بتسمية بعده فلنحاول أن نجرب احتمالات التسمية ودلالاتها.

تغريبة بني هلال	تغريبة بني المرّ
تشريقة بني هلال	تشريقة بني المرّ
تغريبة آل هلال	تغريبة آل المر
تشريقة آل هلال	تشريقة آل المرّ

ثقافة الكاتب ومصادره :

يبدو من متابعة الأعمال الأدبيّة الإبداعيّة وغير الإبداعيّة التي ينتجها عبدالكريم ناصيف أنه يتحرك على مساحة ثقافيّة واسعة أوّل سماتها التنوع والتعدّد، وتتجلّى السّمة هذه أكثر ما تتجلى في مترجماته، وليس التنوّع ضمن حقل واحد من حقول العلوم الإنسانيّة بل في حقول كثيرة وربّما يكون هذا التنوع والتعدد المصدر الرئيسي للغنى الإبداعيّ الذي سنلحظه في مجريات عالم الرّواية فنجده قد ترجم كتباً من الحقول التالية :

١ - الحضارة والتاريخ - ٢ - علم النفس بأنواعه : العام التربوي، علم نفس الانحراف، علم النفس الاجتماعي ٣ - علم الاقتصاد والسياسة - ٤ - الأدب العالمي من رواية ومسرحية ومختارات، يضاف إلى ذلك أنّ الاختيارات التي يترجمها الكاتب ذات دلالات نفسيّة وفكريّة وإبداعيّة فهي منتقاة وفق مخطط نفسي وفكري محدّد، والسمة الأخرى لديه هي الموسوعية أو الرّواية المطولة إذا صحّ التعبير وهذا ما نلحظه في رواياته المؤلفة، إذ يجد لديه مطمحاً كبيراً إلى إنجاز الرواية الموسوعية ويبدو أن هذه الظاهرة تستهوي كثيرين من الروائيين العرب

وخير مثال على هذا الروائي العربي المبدع عبدالرّحمن منيف في مطولته (مدن الملح) لذلك نجد ثلاثية عبدالكريم ناصيف " المدّ والجزر " التي يبدو أن جزءها الثالث قيد الإنجاز وكذلك يعدنا الكاتب بأن هناك أجزاء أخرى متمّمة لرواية الطريق إلى الشمس لم تصدر بعد.

أولاً القراءة الأيديولوجيّة :

أكّدنا أكثر من مرّة أن النّص الأدبيّ في أقصى تجلّ معنويّ له دلالة أيديولوجيّة، وأن أي إنجاز أدبي لابد له من أن يضع في حسبانه الإبداعي هذه الدّلالة منذ التخطيط لإنجازه، وهذا يعني أن النّص وظيفيّ في مراميه وامتداداته ، مهما تكن الوظيفة التي يرمي إليها. ودائماً تغلب الصبغة الأيديولوجيّة وتسيطر على وظيفة الأدبي، ولكن دون إغفال الوظائف الأخرى التي تعتني بالنزوع نحو فنيّة الإبداع. والعمل الروائي موازاة إبداعيّة فنيّة تخييليّة للواقع والتاريخ، موازاة فاعلة بمعنى أنّها لا تقتصر على النقل الواقعي التوثيقي ، وإنّما تطمح إلى خلق واقع بديل وتنزع إضافة إلى ذلك – إلى البحث في مآزق العالم وهذا دأب الرّواية العظيمة التي تتنوع محمولاتها الإنسانية والفكرية وتتنوع معالجاتها وحلولها وتنبع عظمة الرّواية من قدرتها على عرض مجموعة من مآزق الإنسان الكبرى ومعالجتها معالجة توازيها في المستوى الإشكاليّ.

وممّا لا شك فيه أن الطريق إلى الشمس بحث في أيديولوجيا المجتمع المتمثلة بالصّراع القائم بين السلطة العثمانيّة بنوابها : المختار والدّرك وتوابعها في جهة والشعب المُمَثَّل بأهل الرّيحانة وممثّليهم " آل المرّ " وفحوى هذا الصّراع محاولة تناف بين الطّرفين أو يُمكن أن نقول

محاولـة نفـي مـن طـرف واحـد هـو الطـرف القـادر والفـاعل أيديولوجيـاً وواقعياً هو طرف السّلطة، وتنجح الأيديولوجيا السائدة في فرض ذاتها وتـتراجع الأيديولوجيا المضادّة دون أن تنتفي وتنعدم ويُحكم الرّوائـي المستمد من واقعه بقانون " البقاء للأقوى " ويندرج هذا الصراع الحادّ ضمـن صراعـات البشريّة التقليديّة التـي تعيـد المجتمـع إلـى بداءاتـه الأيديولوجيّة التي تتكرر في مراحل الحضارة الإنسانيّة.

يعرض الخطاب مجموعة من السلوكات الأيديولوجيـة التفصيلية التـي تسيّر المجتمـع وأهـم هـذه السـلوكات الرّؤويـة العشـائرية القبليـة للإنسان، فالإنسـان ملغى على مستويين : الأول مستوى السلطة التي تعتمد في وجودها على اقتيات قدرات الإنسان وعلى إلغاء كل مـا من شأنه أن يجعله كائناً فاعلاً مستقلاً ومستوى المجتمع العشيري القبلي الذي يحاول أيضاً مـا تحاولـه السـلطة ولكـن اعتمـاداً علـى رابطـة الـدم. وينتبه الخطاب إلى سلوك مهم في الحيـاة الايديولوجيـة لمجتمع الروايـة وهو سيطرة العادات والتقاليد والأعراف المستحدثة على الدين وتحولهـا إلـى رمـوز لا يمكـن مسّـها. ويمكـن أن نقـول : إنّ الرّوايـة قـامت علـى المستوى الأيديولوجي باتخاذ موقف واضح من الصـراع التقليـدي الدائـم بين السائد المطلق والمَسُودَ الذي يبحث عن نفي السّائد وإلغائه.

المشهد الاجتماعيّ والسّياسيّ في الخطاب :

لا يمكن الحديث بشكل مستقل عن ظواهر اجتماعيّـة بمعزل عـن المتمّـات الشـقيقة المترابطـة بعلاقـات تبادليّـة فيمـا بينهـا وهـي ظواهـر الحضـارة وظواهـر السياسـة التـي ينشـأ عنهـا حتمـاً الفعـل الاجتمـاعي ويتوجه ضمن مسار رؤيتها وتوجهها.

١ ـ المشاهد الاجتماعيّــة (الصّـوى) : البـؤرة الرئيسيّة للمشـهد الاجتماعي السياسي في الخطاب ذات بُعد حضـاريّ فحـواه الارتـداد نحـو الطفولة الحضاريّة للمجتمع، فالمجتمع غير متجانس العنـاصر الداخليّة " وهـي مشكلة المجتمـع العربـي بعامــة " لذلـك لا يمكـن أن يتـابع افقـه الحضاري طالما أنه يُعاني انتفاء التجانس ولا يمكن أن يندرج في الأفُق الحضاري العام للعالم. هذا فـي الجـانب السلبي أما مـا يتعلق بالجـانب الإيجابي فهو القدرة الفائقة للمجموعة البشريّة " آل المرّ " علـى تكويـن مجتمع بديل بعد هجرتها القسريّة من موطنها الأصليّ إلـى موطن جديد وإن يكـن ذلـك علـى حسـاب العـودة إلـى الموطـن الأصل وتحريـره مــن عبوديته. ومن المشاهد التفصيليّة للمجتمع في الرواية مشهد سلبي فـي الحياة الاجتماعية العربية هو مشهد الغزو فالعلاقات بيـن المجموعـات البشريّة قائمـة علـى التسـالب المتبـادل بطريق الغزو وانـتزاع الملكيـة بالقهر والإكراه. ويضاف هذا إلى المشهد الرئيسي السياسـي الاجتمـاعي وهو مشهد القمع السلطوي والقمع القبلي والقمع الأسري الأبـوي. لذلـك نستطيع القول : إننا في (لا مجتمع) أو فـي مجتمـع تتصـارع فيـه القـوى وتتنافى دون أن يستقرّ المجتمع لطرفٍ بالمعنى الصحي.

وتتنوّع الحلول في الخطاب، فالحل الأول الفاعل في الواقع هو :

ـ حل السلطة : وهو القمع وطبيعيّ أنّ هذا الحلّ طارىء لا يمكن أن يؤدّي إلى نتيجة حضاريّة.

ـ حل الفرد : يقوم الفرد بمحاولة تمرد إيجـابي يخـرج فيـه علـى قانون السّلطة ولكنه يبقـى حـلاًّ فرديّـاً " سـوبرمانياً أو عنتريّـاً " إذا جـاز التعبير.

ـ حل الجماعة : الرضوخ والتفاني فيما بينها وقد يخرج الحل الجماعي في أحد تجلياته إلى المفهوم الثوري، لذلك نجد لثورة الشريف حسين أهميّة كبيرة بحثاً عن الحل.

ـ حل الاغتراب : بمستوييه المكاني والنفسي.

عندما يرى الإنسان أنّه محاصر من الاتّجاهات كافة وأن كل مجريات العالم تقوم بمحاولة السيطرة عليه فإنه يختار أن ينفي العالمَ خارج ذاته ويصبح موجوداً مكمّلاً، وعندها يفقد جدواه وجدوى العالم.

الرِّوايَة بَيْنَ الواقعِ والمتخيَّل :

إنّ المرجعية الرئيسية للخطاب الروائي خاصّة وللخطاب الأدبي عامّة هي الواقع بمفهومه العام ، وتتفاوت قوة الواقع هذا بين روائي وآخر وبين رواية وأخرى وفقاً لرؤية الكاتب للعالم ونظرته إلى الإنسان.

يفترض في العَمَل الأدبي الّذي يطرح رؤية أيديولوجية أن يظل متّسقاً مع رؤيته بطرح متخيّله الروائي ممكن الحدوث بمعنى أن يطرح متخيلاً واقعياً.

ـ حضور الواقع : رواية التّوثيق

يبدأ المتخيّل الروائي في رواية (الطريق إلى الشمس، تشريقة آل المرّ) غير واقعيّ في العنوان وهذا الانعتاق من الواقعيّة يؤدي دلالة رمزية جمالية تحدثنا عنها في ترميز العنوان ، وينكسر المتخيّل اللاواقعي مباشرة في عنوان الجزء الأول " تشريقة آل المرّ " فهو عنوان

يوحي بواقع جماعة تغادر مكانها لتتجـه نحـو الشّرق. وتواظب الروايـة على المحافظة على واقعيتها الحدثيّة من بداية افتتاحيتها حتـى خاتمتهـا، وهي بذلك متسقة مع طرحها الأيديولوجي الواقعي ، وتُغرق الرّوايـة فـي واقعيتها حتى تدنو في كثير من مجرياتهـا إلـى التوثيـق، فتصبـح عمليّـة توثيقية لمجريات أحداث فترة من التاريخ العربي هي الفترة الدامسة مـن سيطرة الحكم العثماني التركي على البلاد العربية، ثم تُبئر هذا الواقع فـي الحدث التاريخي الذي يعد محور الأحداث في الرواية وهو " حرب السّفر برلك " وما جرته هذه الحرب، علـى أن هـذه الواقعيـة الروائيـة المعتمـدة على واقعية حقيقيـة لـم تكن على حساب الأداء (الفنـي للأحـداث فربّمـا تكـون غرابـة الواقـع وحوادثـه المدهشـة قـد غطت علـى جفـاف الواقـع المنقـول إلـى عـالم الروايـة، غير أنّ الحديث عن واقعيـة تسـجيلية أو توثيقية لا يعني أن الخطاب يخلو من الحوادث التخييليّة التـي ترمـيّ إلـى الإدهاش بالخيال ، ففي نهاية الفصل العاشر يكتشـف عزيـز أن الفـارس الملثّم الذي صادقه مدة طويلة ورافقه في أمكنة كثيرة وناقشه وجادلـه، هو امرأة جميلة متخفيـة بـزي فـارس ملثـم وهـذا الحـدث يذكّـر بـالعوالم السرية للقص الشعبي – وبخاصة بعوالم ألـف ليلـة وليلـة التـي تتكشـف فجأة عن مدهش جديد، وهذا الحدث ذاتـه مستقى مـن عوالـم ألـف ليلـة وليلة، إذ تتخفى امرأة بزي الرجـال وتقـوم بأعمـال عضليّـة يعجـز عنهـا جبابرة الرجال وفجأةً تكتشف ببساطة متناهية كما حدث مع عزيز عندمـا أخذ يجاذب الفارس الملثم ليسبح معه فينكشف النّقـاب عـن وجـه أبيـض وردي.. إلـى آخـر القصـة. ولكـن كيـف يمكـن أن نناقـش واقعيـة هـذا الحدث ؟ هناك قرائن مثلاً وضع المرأة فـي المجتمـع العربـي فـي أحداث الرّواية وبخاصّة في المجتمع القبلي.

الشَّخصيّات :

ربما نستطيع القول : إن الشخصيات هي التي تعطي الخطاب الرّوائيّ قوامه الذي يسوغ تسميتهُ (بالرواية) ولا نجد هنا مجالاً للحديث عن أنواع الشخصيّات ومستوياتها وعلائقها المتداخلة وطرائق تصويرها داخلياً وخارجيّاً، فهي كثيرة متنوعة، لكننا سنقوم بانتقاء شخصيّتين مهمتين لبناء القوام الروائي، الشخصية الأولى شخصية عزيز المحور البنائي للرّواية الذي يقود الأحداث جميعها ويوجّهها وفق إرادته، والشخصية الثانية (شمس) الفارس الملثم، الأنثى التي غيّبت أنوثتها وعادت لتسترجعها على يدي رجولة عزيز.

عَزيز : المِحْوَر :

تمثّل شخصية عزيز إلى جانب كونها المحور الفني للخطاب والنّص المحور الأيديولوجي الذي يحمل رؤى الخطاب ومرجعيّاته ومنازعه الإنسانية والفكرية والنفسيّة، عزيز الممثل الفردي للمطمح السياسي العربي " التخلص من ربقة العثمانيين الدامية " لذلك نجده الدّاعية الرئيسيّ لأفكار الاستقلال قولاً وفعلاً، فعلى المستوى الفعلي يرفض الإنسياق إلى جندية (العصمليّ للذّهاب إلى حرب (السّفر برلك ويضرب في الآفاق بعد أن يضرب المختار والدّرك الذين جاءوا ليحضروا شبان القرية للذهاب إلى الحرب، وإضافة إلى كون عزيز الممثل للنزوع السّياسي نحو الاستقلال ، فهو الممثل الأول للنزوع الحضاري نحو التطور والتخلص من صور التخلّف التي يرفضها وأهمّ هذه الصور

المظهر الاعتباطي المتوحشِ للاجتماع البشري " الغزو " من أجل البقـاء، ويبقى التمثيل بسيطاً يدنو من السّذاجة التي تتوافق مع التكوين العام للشخصية التي تحمل بعض الأحيان رؤى أوسع من تصوراتها ووعيها : " الشام وبيروتٍ وبغدادٍ كلها ضد العصملي وهـؤلاء كالمجـانين يتخبّطون يميناً، شمالاً ، الأعداء من الداخل ومن الخارج ولا يعرفون من يواجهون " ص ٢٧٩ " نقلع عن شريعة الغاب.. السلب والنهب " ص ٣٢٨.

ويمكننا في نهاية الحديث المقتضب عن شخصيّة عزيز أن نقول: شخصية شعبية ملحمية كما الزير سالم تماماً أو كعنترة العبسي وهو غير مستغرب لأن الكاتب بدأ منذ العنوان يربط متخيلَهُ الروائي بالمتخيل الشعبي في تغريبة بني هلال ، فالزير عزيز بطل التشريقة يقوم بالأعمال التي لا يستطيعها جبابرة الرجال كما يفعل الزير سالم بطل التغريبة ولكن دون أن يكون عزيز زير نساء، فهو عفيف يُذكر بعنترة ":

وأغضّ طرفي ما بدت لي جارتي حتى يواري جارتي مثواها

لذلك يغض طرفه عندما يرى الفتيات يسبحن في العين وكذلك يرفض الانسياق مع رغبات أرملة أخيه التي تحاول إغواءه مرات حتى تندس في فراشه، غير أنه يقاوم هذا الشذوذ بشدّة، ويصل في النهاية إلى المرأة الحلم شمس " الفارس الملثم " ويحطّ بين يدي أنوثتها رحال رجولته.

شَمْسُ المرأة التي تؤجّل أنوثتها إلى أن يعيدها إليها عزيز

على طريقة انفجار العالم السري المفاجيء نكتشف وجود

شمس، الفارس الملثم الذي يتحول إلى امرأة بإزالة نقاب وجهه من قبل عزيز بالمصادفة المحض غير المقصودة. لأنه لا يمكن للشمس أن تبقى طويلاً خلف النقاب وتستردّ شمس أنوثتها التي حاولت وضعها في مكامن الاحتياط لتستعيض عنها بمظاهر الرّجال شكلاً وسلوكاً، ونحن إذ نتحدث بهذه المفاهيم إنما نتحدث عن مفهوم رجل مجتمع الرواية وأنثى ذلك المجتمع، ويبدو من لقاء ممثل التمرد الرّجولي للتمرد عزيز " وهو ممثل حقيقي " وممثلة التمرد النسوي " شمس " (وهي ممثلة غير حقيقية) أن الخطاب أراد أن يعرضهما نموذجين متوازيين متناغمين للتمرد الإيجابي على القائم والسائد الاجتماعيين والسياسيين، وهذا يصح في حالة عزيز غير أنه غير صحيح البتة في حالة شمس.

١ - تقوم شمس بالتمرد على وضعها النسوي كأنثى وتؤجل أنوثتها وتنتمي إلى عالم الرّجال، والتمرد الإيجابي على الوضع الاجتماعي السائد للمرأة لا يكون بالانتماء إلى عالم الرجال وهجر عالم المرأة وإنما يكون بتكريس العالم الأنثوي بفعل مناسب يعطي الأنوثة وجودها.

٢ - إذا صحّت عملية التمرد فإنها عملية ناتجة عن وعي شامل وهذا منتفٍ في تمرد شمس فهي مازالت مؤمنة التقاليد القبلية وبخاصةٍ بضرورة الغزو إذ تجادل عزيزاً في ضرورة الغزو قبل أن يكتشف أنها أنثى وليست فارساً ص (٣٢٨).

٣ - تعترف شَمْس نفسها بأن تمردها هذا وانتقالها من عالم المرأة إلى عالم الرجل ليس إلاّ لعبة، بدأت بها لأنها قوية البنية قادرة ثم استهوتها اللعبة :

" صدقني أنا نفسي نسيت أنني فتاة... حين جعلني طول قامتي ومتانة بنيتي أشعر أنني قوية كالفتيان قادرة على فعل ما يفعله الصبيان، بل مذ كنت صغيرة كان يستهويني اللعب مع الصبيان فأمضي إلى حيث هم أجري كما يجرون، ألعب كما يلعبون أتحدث كما يتحدثون ، يوماً بعد يوم كنت أبتعد عن لداتي البنات أبغض أكثر فأكثر لعبهنّ وأحاديثهن... كنت أرى نفسي أكبر من أن يسعني الخدر ، وأكثر نشاطاً من أن أعيش عيش الحريم... مثلي مثل الصبيان.. ذراعي قوية وقلبي شجاع... ولكي أكون مثلهم رحت أقلد مشيتهم بل صرت أليس كما يلبسون... والدي أعجبته اللعبة... " ص ٣٦٥.

" كانت مجالس الحريم بغيضة على قلبي فصرت لا أجلس إلا مجالس الرجال... كما بتّ أصارع الفتيان....

- شمس اصدقيني القول، أحقاً كنت قد نسيتِ أنك أنثى ؟

- .. إلى أن ظهرت أنتَ.. أجَل " ص ٣٦٦.

من هذا النّصّ الطويل الذي قطفناه من الرواية نجد أنّ شمساً أقرب إلى النموذج السيكلوجي ، أي النموذج الذي يشذ عن القوام النفسي السوي منها إلى المتمرّدة الإيجابيّة الفاعلة في البحث عن التغيير ، وقد كان تغييرها فردياً وفي الاتجاه الخاطىء.

- السَّردُ والحوار :

يعتمد الروائي في عملية السرد الطريقة السردية التقليدية التي تجعل الوصف الإخباري متكأها وربما تكون طبيعة المرحلة الزمانية

المتناولة وطبيعة الحدث قد أملت على الكاتب .. هذا المسار السردي، وربّما يكون منزع الروائي الفني والثقافي متلائماً مع طريقة القص هذه، ونسوق ما يمكن أن ندعوه قرينه دليلاً على كون طبيعة الرواية ضرورة جعلت السارد يقتفي هذه التقنية ، وذلك في أنه استفاد كثيراً من طريقة القص الشعبي في السرد، وقد جاءت أكثر افتتاحيات الفصول إما سرداً على طريقة القص الشعبي وإمّا مقطعاً من سيرة شعبية مروية بالطريقة ذاتها، يُضاف إلى ذلك توظيف أبيات شعرية باللهجة السائدة المحكيّة.

مَوْقِعُ الرَّاوِي :

من قراءة فصول الرّواية تكتشف أن الراوي شخصيّة حياديّة تمثل دور الجوقة في المسرح عندما يقوم بالتعليق على حَدَث وقع أو يوطىء لحدث سيحدث وكثيراً ما نلاحظ تمازجاً واضحاً بين الراوي والكاتب عندما يلجأ إلى اللغة الشعرية ليصوّر عالماً نفسياً ما، فيخرج الراوي خارج عالم الرواية ليكتب عن خواطره الشخصيّة ورؤاه الفكرية ومعلوماته ومعرفته العلميّة وهو بذلك يرتد إلى الكاتب الروائي ذاته الذي يريد أن يبث في الرواية شيئاً من رؤاه وأفكاره ومعلوماته ومواقفه فيفقد الرّاوي موقعه ويسلّمه للكاتب بخاصة في الافتتاحيّات :

" يقولون الصدمة تصعق والمفاجأة تُخِلُّ بالتوازن يقرع الجرس... تخرج الأم تفتح الباب ، هناك تجد رجالاً يحملون ابنها جثة هامدة فيختل توازنها وتسقط أرضاً، راهبة بتول تدخل غرفة فتجد رجلاً عارياً امامها ووجهاً لوجه فتقع مغشياً عليها... فكيف يحدث هذا... كيف يختل توازن كان قبل لحظة واحدة في ذروة الثبات ؟.. تلك الأسئلة يجيب

عليها العلماء بأن فقدان الوعي إنما هو حيلة يلجأ إليها اللاوعي لدى الإنسان لتفادي موقف لا يريد مواجهته بأسرع زمن وأقصر طريق ".

إن هذا العرض العلمي بل السيكلوجي في تفسير ظاهرة نفسية هو نوع من التدخل الخارجيّ من خارج عالم الرواية ومستواها الثقافي والشعوري والزمني ، فلو أن البطل من عالم المثقفين كما في كثير من الرّوايات العربية لوجدنا الكلام متسقاً مع عالم الرّواية شخصية وفكراً، ولكنّ ما يسوغ قبول هذه المقاطع السّردية جمال الأداء وعمق تصويرها الشعوري ورغبة الكاتب في محاولة وضع المتلقّي في المحيط الشعوري للرّواية وللشخصية لخلق المعادل الشعوري الذي يطمح إليه لمتابعة عملية التلقي.

مستويات البُنى اللّغويّة السّائدة :

إنّ التنوع الروائي يتطلب تنوعاً لغوياً موازياً على أقل تقدير وما نقصده بالتنوع الرّوائيّ هو تنوّع عناصر الرواية من حدث وشخصية وسرد وحوار وأفكار وعوالم ورؤى ومطامح وامتدادات ومضمرات فنية وأيديولوجية... ليصبح لدينا ما يمكن أن ندعوه لغات الرّواية وليس لغة الرّواية إذا صحت التّسمية، والعمل الابداعي الذي تتنوّع بنيته اللغوية يحظى بقدرة إبداعية فائقة ، وترتقي قدراته بارتقاء تنوعه وفي بحثنا للبنية اللغوية السائدة في الرواية نجد أنها تخضع لنمط لغوي يتكرر في أثناء الرّواية ، وقد حاولنا أن نرصد بدقة النمط اللغوي السائد ونرجو أن نكون دقيقين في ذلك.

سيطرت على النص البنى اللغوية الأفقية التالية :

١ ـ بنية " كان... ولكنه " : تسود الرواية منذ افتتاحيتها حتى خاتمتها بنية الفعل الماضي كان وهو متكأ سردي سائد في الرّواية العربيّة خاصّة عندما تنزع إلى السرد عن الماضي] إضافة إلى الاستدراك على هذا الفعل ، ويبدو من إصرار المؤلف على هذه البنية المتكررة أن العالم السيكلوجي للمؤلف الذي حاول إسقاطه على العالم الرّوائي ذو طبيعة استدراكية ، خاصّة على الماضي، واللافت أن هذا الاستدراك لا يعني الإلغاء أو الحذف دائماً ؛ وإنّما يهدف إلى الإضافة إذ يستوحي أن " لكنّ، أو لكنْ " أداة إضافة أو زيادة ، وهي في الأصل ليست كذلك إلا إذا كانت منزاحة الدلالة لغرضٍ بلاغيّ وهي في مضمار الرّواية غير منزاحة الدلالة وغرضها إبلاغي ، ونود الإشارة إلى أن هذه التقنية اللغوية غصّ بها السرد ولم نجد أي أثر لها في الحوار مع أنها بنية حوارية وليست سردية.

٢ ـ النفي بغرض الإثبات : وهي بنية لغوية دالة موفقة لدى الكاتب ذات قدرة بلاغيّة وإبلاغية علياً، لأنها تخلق المعادل الشعوري المتوخى، وتوضح المضمرات الروحية والنفسية والفكرية للنص الروائي وتجعله متعمقاً في التوصيل وذلك بإثارة التضادّ الدلالي الذي يخلق أفقاً شعورياً وذهنياً رحباً متحركاً.

٣ ـ ظاهرة الفعل كان : قد نجد مسوغاً ما لاستخدام الفعل كان في رواية تسرد الماضي لتوافقٍ معين بينهما غير أن الإسراف في استخدام هذه الصيغة اللغوية المفردة يلقي على سيرورة السّرد وانسيابه عبئاً كبيراً ويفقد اللغة إيحاءاتها وانطلاقها الحرّ. يوضّح الجدول التالي استعمال الفعل كان في الرواية وأثره على لغة الرواية وفق عينة عشوائية في اختيار الصفحات.

الصفحة	مرّات الاستعمال	الماضي	المضارع	ملاحظات
٠٠١	١	١	–	
٠١٠	٢	١	١	
٠٢٠	١	١	–	سيطرة الحوار
٠٣٠	٤	٤	–	
٠٤٠	٤	٣	١	
٠٥٠	٥	٥	–	
١٠٠	٥	٤	١	سيطرة الحوار
١٥٠	٩	٨	١	
٢٠٠	٩	٧	٢	
٢٥٠	٥	٣	٢	
٣٠٠	٢	١	١	
٣٥٠	٨	٥	٣	
٤٠٠	٤	٢	٢	
٤٥٠	٦	٥	١	
٥٠٠	١٠	٧	٣	
١٥ صفحة	٨٥	٦٧	١٨	

يلاحظ من خلال الجدول السّابق العدد الهائل لاستعمال الفعل كان

بخاصّة في صيغة الماضي، وقد اخترنا الصفحات بفرق عقد بين صفحة وأخرى ثم عندما وصلنا إلى الصفحة الخمسين اعتمدنا الفرق خمسين صفحة وهذا الاختيار لا يرمز إلى شيء محدد وإنما للتأكيد على عشوائية الاختيار.

إذا قمنا بحساب (المتوسط الحسابي لمرات إدراج الفعل في مستوى التعبير الإبلاغيّ يكون ٥,٦٦ لكل صفحة ، وعندها يمكن أن نتساءل عن قدرات الأسلوب اللغويّ الذي يستخدم هذا الكم من صيغة سردية واحدة.

٤ ـ ظاهرة لكنّ : نقول في هذه الصيغة ما قلناه في سابقتها ؛ فإذا قمنا بالعمليّة الحسابيّة السابقة نفسها قد نجد أن النسبة أعلى من تلك التي رأيناها في الفعل كان وهذا ما لحظتُهُ بدقّة في الصفحات ذاتها التي رصدت فيها عدد مرّات ورود كان.

ويبدو أن حرف الكاف يحمل شحنةٍ نفسية تؤدي غرضاً سيكلوجيّاً مهمّاً للكاتب، إذ نلاحظ سيلاً جارفاً من الكلمات التي تحوي الكاف سواء في بداية الكلمة أم في وسطها أم في آخرها، وتمكن العودة إلى أي صفحة من صفحات الرّواية لرصد ذلك.

٥ ـ ظاهرة الكُليّة : كنّا أشرنا في بداية هذه المقاربة عندما بحثنا في ترميز العناوين التي يختارها الكاتب إلى أنّ هناك منزعاً نحو الكليّة والمطلقية في الرّؤى والتوجّه نحو الحياة والإنسان، وهنا نقول : إن هناك منزعاً بل نزعة كلية في إطلاق الأحكام، ويمكن أن ندعوها الكليّة اللغويّة باستخدام الألفاظ " كل، جميع... " وإذا قمنا باستقصاء ذلك فسنجد الكثير والكثير، ونتمنّى لة أن طبيعة الدّراسة وحجمها يسمحان

بتقصّ شامل لهذه البنية الكَلِميّة وللبنى الأخرى ليكون كلامنا أكثر دقة وإقناعاً.

وليست البنى اللغوية السابقة وحدَها التي أشرنا إليها كانت المسيطرة على بنية النص ولكنها أهمها وأكثرها بروزاً ووضوحاً ومطمحاً في دراسات قادمة أن نولي مسألة اللغة اهتماماً تستحقه وهي دائماً تستحق إفراد بحث خاصّ بها.

في الختام نقول : إننا حاولنا أن نقدم تصَوراً بسيطاً لمقاربة نقديّة تمثل رغبة صادقة في البحث في عالم أي نص ، ومجافاة النقد النظري الذي يغوص في عوالم من المصطلحات والنظريات التي تقدم ذاتها في خديعة نظرية تلقي بعبئها على القارىء والناقد وعلى مستقبل النقد ذاته دون أن تفيد النّص في شيء.

* * *

القراءة الأسلوبية
بين الإنشائية والهيكلية

ثامر الغزي

مثلت الأسلوبية في بداية هذا القرن الملاذ الذي لجأت إليه الدراسات النقدية حين انتبهت إلى تغييب نقد القرن ١٩ الإعتناء بالجانب اللغوي للنص ، وقد ظهر نتيجة لذلك في بداية القرن ٢٠ اتجاه تزعّمه (قبل ليوسبتزر) كارل فوسلر K. Vossler الذي لفت النظر إلى أنه " لكي ندرس التاريخ الأدبي لعصر ما فإنه ينبغي على الأقلّ الاهتمام بالتحليل اللغوي بنفس القدر الذي نهتم فيه بتحليل الاتجاهات السياسية والاجتماعية والدينية لبيئة النص "[1] وقد كان لسبتزر[2] فضل تنزيل هذا التوجه إجرائياً ، على أنَ تَوجُّهَ سبتزر قد اصطبغ بمنحى سيكولوجي مؤدّاه أن كلّ انحراف في مستوى اللغة مؤشر لحالة انفعالية نفسية .

ويعتمد التحليل الأسلوبي عند سبتزر جوهرياً على حدس أوّلي ذي صلة وثيقة بشخصية الناقد وحساسيته ، " إن كلمة أو بيتاً من الشعر قد يتميّز فجأة فإذا بنا نحسّ تياراً من الألفة قد نشأ في تلك اللحظة بيننا وبين القصيدة "[3].

إن نقطة بدء العمل الأسلوبي عند سبتزر تعتمد الحدس والانطباع لكنه حدس ينبغي أن يُؤول إلى بحث موضوعي إذ لابد أن يفضي الحدس إلى تعيين خصيصة في النص يتمّ البرهنة عليها وتأكيد وجاهتها من خلال الاختبار والتجريب ، والملاحظ أن العمل النظريّ لدى سبتزر متقلص مقارنة بالأعمال الإجرائية التي كان يسعى من خلالها إلى البحث عما يجعل الأسلوب متميزاً متفرداً عند الانتقال من مبدع إلى آخر، فركز بحوثه على التحولات (Variations) محاولاً الوصول إلى " المتكلم "

من خلال الاستعمالات الجديدة والبنى النحوية الطريفة ، وقد وضع سبتزر جملة من المبادىء التي ترسي ضوابط إجرائية لابد للأسلوبي أن يراعيها إبّان عمله وهي المبادىء الثمانية التالية(٤):

١ - النقد كامن في الأثر : ينبغي على الأسلوبية أن تتناول الأثر الفني المجسّد كنقطة انطلاق لا كوجهة نظر مسبقة خارجة عن الأثر ... إن النقد يجب أن يبقى كامناً في الأثر ، فالأثر هو موضوع النقد ومصدره ، وكل المقاييس النقدية للنص يجب استنباطها منه دون سواه، ولعل سبتزر يسعى من وراء ذلك إلى نقد تاريخ الأدب الوضعي بإتيكاته الشائعة كالكلاسيكية والرومانسية ... وإلى إقرار أولوية المنهج الآني على المنهج الزماني .

٢ - كل أثر أدبي هو كلّ .. نجد فيه فكر مبدعه الذي يؤسس مبدأ التماسك الداخلي للأثر " إن فكر المؤلف هو نوع من النظام الشمسي الذي تنجذب إلى فلكه كل الأشياء . فاللغة والحبكة وغيرهما ليست إلا أقماراً في هذا الكيان ، فكر المؤلف".

ومبدأ التماسك الداخلي هذا يشكل ما يسميه سبتزر (éymon spirituel) " الأصل الروحي " و" القاسم المشترك " لكل أجزاء الأثر ، ويقتضي هذا إعطاء كل الظواهر المهمّة في النص نفس القدر من الفحص والتحليل مع ضرورة مراعاة مبدإ الإنسجام الذي ينتظم النص .

٣ - كل ظاهرة جزئية يجب أن تفضي بنا إلى التوغل نحو مركز الأثر : بما أن الأثر هو كلّ حيث كل جزء مبرّر ومندمج . فإذا بلغنا مركز الأثر تكوّنت لنا رؤية لمجموع الأجزاء . إن جزءاً مرصوداً بالشكل المطلوب يمكننا من مفتاح الأثر ، ويقع التثبت في مرحلة لاحقة مما إذا كان هذا الأصل (étymon) قادراً على تفسير كل ما ندركه ونلاحظه من الأثر .

٤ - إننا نلج إلى الأثر بواسطة الحدس : ويتم اختبار هذا الحدس بواسطة الملاحظة والاستدلال في حركةٍ تُراوِحُ بين مركز الأثر وهامشه ، هذا الحدس هو بمثابة " الومضة " الذهنية التي تنبّهنا إلى أننا على الطريق السويّ .

٥ - الأثر كما هو مندمج في مجموعة : كلّ نظام من آثار مختلفة ينتمي إلى نظام أوسع ، وثمة قاسم مشترك لمجموعة الآثار المنتمية إلى نفس البلاد . فتفكير المؤلف يعكس تفكير مجتمعه (وهنا أيضاً يلتقي سبتزر مع فوسلر Vossler) .

٦ - ينبغي للدراسة الأسلوبية أن تنطلق من أحد المظاهر اللغوية : إلا أن في هذه النقطة بعضاً من الالتباس ، ذلك أن سبتزر يناقض نفسه في موضع آخر حيث يقول : " إن دم الشعرية هو ذاته في كل مكان لا فرق بين أن نأخذه من المنبع " اللغةِ أو الأفكارِ " أو من " الحبكة " أو " التركيب Composition " ولكنه يتدارك " وبما أنني لساني فأنا أتموقع في زاوية اللسانيات لأتقدّم نحو وحدة الأثر ".

ويشير قيرو وكونتز إلى أن " سبتزر في كثير من الحالات سرعان ما يغادر نقطة الانطلاق اللغوية هذه "[٥].

٧ - إن السمة المميّزة للأثر هي الانحراف الأسلوبي الفردي عن الاستعمال المألوف للغة :

فقيمةُ الأثرِ الأسلوبيةُ تكمن في خروجه عن الاستعمال العادي وعن القواعد والقوانين اللغوية . وكل عدول عن قواعد اللغة يعكس عدولاً في بعض المجالات الأخرى .

وتمثل هذه النقطة عنصراً مشتركاً بين جميع الأسلوبيين (والنقاد) تالدهم وطريفهم ، سابقهم ولاحقهم ، وهي ، على أهميتها ، لم

تَحْظَ بالبحث الكافي والوسائل الإجرائية الناجعة في ضبط حدود الاستعمال العادي لرصد مظاهر الخروج عليه ، وهو ما سيمثل نقطة هامة في المدرسة الأمريكية وتحديداً مع نموذجها ريفاتير .

٨ - إن الأسلوبية ينبغي أن تكون نقداً قائماً على الألفة مع النص : فالأثر كل يجب تَمثُّله كاملاً وفي جوهره ، " وكل تحليل أو دراسة فيلولوجية يجب أن تنطلق من البحث في جمالية النص ... وفي عبارة واحدة يجب أن تكون ثمة علاقة منافحة (apologie) ".

غير أن التمثل " السبتزري " بقي يشكو من نقائص عديدة لعل من أَلْفَتِها للنظر سكوته عن بؤرة النص الأسلوبية وعن المقاييس التي يمكن بواسطتها أن نرصد حالات " العدول " و" الانحراف "، ولذلك فقد بدا أن التوجّهات اللاحقة تسعى إلى سدّ تلك الثغرة وتداركها ، وكان من أبرز هذه التوجهات توجه كوهن من جهة وريفاتير من جهة أخرى .

١ - جان كوهين Jean Chen[٦] والإنشائية :

يمثل جان كوهن عنصر الاتصال بين الأسلوبية والإنشائية فهو أبرز من وظّف الآليات الإنشائية للدرس الأسلوبي .

ويرى كوهن " ضرورة اتخاذ المحاور السياقية والاستبدالية أساساً لدراسة الصور فالشكل البلاغي يمثل نظاماً مزدوجاً يعتمد على هذين المحورين الأساسيين "[٧].

" ويتكون أوّل الجدولين من فرضية لسانية مبنية على عمليتين متقابلتين متكاملتين ترجع الأولى منهما إلى ما سمّاه بمبدإ النفي وترجع الثانية إلى مبدإ الشمول (Principe de totalisation) وفرضية نفسية لسانية تعقد صلة بين البنية في صبغتها الشمولية والوظيفة في طاقتها

التأثيرية ، ويتكوّن ثاني الجدولين من فرضيتين أيضاً : فرضية أولى تراعي " النص " وترجع إلى مبدإ تماسك الأثر تماسكاً داخلياً ، أو مبدأ ملاءمة المسند للمسند إليه ... وفرضية ثانية تراعي العالم ، ذلك أن الكلام الإنشائي – على حد قوله – لا يبدع حظه الخاص من الإنشاء ولكنه يستعيره من العالم الذي يصفه "[٨].

ويرى كوهن أن مفهوم الأسلوب " ليس له في الواقع إلا دلالة سالبة فتعريف الأسلوب باعتباره انزياحاً ليس أن نقول ما هو ، فالأسلوب هو كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً للمعيار العام المألوف "[٩] ويقرّ كوهن أن الانزياحات ليست " جميعاً داخلة في عناصر الأسلوب فملاحظتنا مثلاً لوفرة الكلمات الوحيدة المقطع في الشعر بالقياس إلى النثر لا تعني ضرورة أن للكلمات القصيرة مزية أسلوبية فقد لا تكون هذه الواقعة إلا نتيجة لما توفره الكلمات القصيرة من سهولة الوزن"[١٠].

ولذلك فإن هذه الانزياحات يجدر بالأسلوبي إحصاؤها ولكن كوهن وإن كان يرى أن لقاء الأسلوبية بالإحصاء هام فإنه يلح على ضرورة معرفة ما نحصي قبل الإحصاء إذ المشكل الحقيقي ذو طبيعة نوعية لا كمية[١١].

فأولى مراحل العمل الأسلوبي هي " تحديد السمات "[١٢] وهذا التحديد يتمّ في رأي كوهن بالاستعانة بالحدس والتأمّل إلا أن هذا الحدس تنحصر قيمته في العمل الاستكشافي ولا يمكن اتخاذه منهجاً للبرهنة .

ولكن ينشأ هنا سؤال هام هو " كيف نتأكد من أننا لم ننخدع وأن السمة الخاصة بعمل أدبي أو نوع أدبي توجد هناك بالتحديد ؟ "[١٣].

ويجيب كوهن بأن " وجود تردّد دالّ إحصائياً هو وحده الذي

يسمح بتحويل ما كان في مستوى الحدس والعاطفة مجرّد فرضية إلى حقيقة واقعية "[١٤].

مستويات التحليل عند كوهن :

يجعل كوهن للتعامل مع النص مستويين كبيرين أولهما المستوى الصوتي الذي يقوم على ظاهرة النظم التي يعرّفها بأنها " علاقة بين الصوت والمعنى "[١٥] وهي ظاهرة يختص بها الشعر دون النثر[١٦]. ولها عناصر عديدة تأتلف منها أولها الوقفة العروضية التي قد تخالف الوقفة التركيبية التي يحترمها النثر عادة[١٧] وثانيها القافية التي لا تكتسب [في نظره] صفتها إلا بوقوع النبر عليها ونضيف إلى ذلك : أن تتبع بوقفة[١٨] و"لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى "[١٩] وثالثها الجناس الذي يعتبره كوهن – إلى جانب القافية – من خصوصيات الشعر دون النثر " فالمنثور لا يؤدي وظيفته إلا عبر الاختلافات الفونيماتية ولا يقبل التشابه إلا لأغراض اقتصادية "[٢٠]، في حين أن الشعر يسعى ما أمكنه إلى إعادة بعث اللغة وتشكيلها ويستشهد بالبيتين :

" Gal, amant de la reine, alla, tour magnanime

Galamment de l`arène à la tour manage à Nimes "[٢١]

ورابعها لا وظيفية اللغة (antifonctionnelle) فالشاعر يريد أن يفهم ولكن بطريقة مغايرة للمألوف و" يهدف إلى إثارة شكل خاص من الفهم عند المتلقي يختلف عن الفهم التحليلي الواضح الذي تثيره الرسالة العادية "[٢٢].

أما المستوى الكبير الثاني فهو مستوى الدلالة ويأتلف من ثلاثة مستويات صغرى : الإسناد – التحديد – الوصل .

ويعني كوهن بالإسناد جانبي الإمكان التركيبي والإمكان المنطقي (وهو أمر كان قد أشار إليه سيبويه في أول جزء من كتابه) فقد لاحظ كوهن بناء على ما وجده لدى تشومسكي من ملاحظات أن جملاً ما يمكن أن تكون صحيحة نحوياً ، لأن النحو علم صوري ، ولكنها غير قابلة للفهم من قبيل الجملة التي ينقلها عن تشومسكي " الأفكار الخضراء العديمة اللون تنام بعنف " ويلحّ كوهن على أن اعتبار اللغة الشعرية "انحرافاً عن قواعد قانون الكلام " ينبغي ألا يعيق قاعدة أخرى ترتكز إليها وهي " قابلية الفهم " والتفكيك[٢٣].

وتفضي هذه الملاحظة بكوهن إلى البحث عن الاستعارة باعتبارها عائقاً للفهم المباشر نظراً لتحميلها اللفظ الواحد وحدات دلالية أصغر ولإقامتها علاقات بين ألفاظ متنافرة غير أن هذا التنافر يبقى جزئياً ويمكنه أن يتحوّل إلى ملاءمة بناء على تفكيك اللفظ إلى " ذرّات دلالية " (Atomes sémantiques) فتعبير هو ثعلب " لا يفهم ولا يلائم المسندَ المسندُ إليه إلا بتفكيك لفظ ثعلب إلى : " حيوان + محتال " وتكون الصفة الثانية هي السمة المهيمنة[٢٤] في حين أن قولنا " معطف الثعلب " يشير إلى خصيصة أخرى هي الفرو[٢٥].

ويقرّ كوهن بضرورة توفر مثل هذه المنافرة l'impertinence في العمل الشعري فـ " الشعر يولد من المنافَرة "[٢٦] يقول " إن العالم الشعري لا وجود له ، ما هو موجود هو الطريقة الشعرية في التعبير عن العالم ، الشعر لا يتحدث بلغةِ وضعيةِ الدلالةِ (dénotation ويعني بها المطابقة). القمر ليس وردياً والشمس ليست سوداء والليل ليس أخضر ولو وُجدت هذه الأشياء بهذا الشكل لعبّر عنها الشاعر بطريقة مختلفة... الشاعر... لا يسمّي أبداً الأشياء بأسمائها "[٢٧].

ومبدأ المنافرة هذا سيؤدي بكوهن إلى دراسة المستوى الثاني

للدلالة وهو " التحديد " الذي يعني به كوهن " أن نعيّن بوضوح الشيء المقصود عندما نواجه عدة أشياء "[٢٨] إذ كثيراً ما يكون اللفظ (حيّز الأسماء) دالاً على الجنس أو على الشيء في عمومه فتلجأ اللغة إلى تضييق دلالة الاسم بواسطة محدّدات ويميّز كوهن ضمن هذه المحددات بين صنفين : النعت والصفة (Epithète et Adjectif) فالنعت لا يحدد المنعوت إذ يقدّم سمة لا تقل تعميماً عن اسم الجنس كاستعمال تركيب "الموت الشاحب " فلفظ " شاحب " لا يحدّد الموت و" لا يفيد إلا حيوية الخطاب " فالمعنى حاصل في لفظ " الموت " أما " شاحب " فدورها تعميق الصورة فحسب ، أما الصفة فهي التي تقوم بالتحديد وبحذفها تصبح الجملة بتراء ويمثل كوهن لذلك بجملة : " إن النفس الكئيبة تضفي بشكل ما الحزن على الأشياء الأكثر إثارة للغبطة "[٢٩] وبحذف كلمة " كئيبة " تفقد الجملة إفادتها ، وهكذا فإن النعت ليس إلا حشواً وليكون محدِّداً يشترط فيه كوهن شرطين " : ١ - أن ينطبق على جزء من الاسم، ٢ - ألاّ ينطبق إلاّ على جزء فقط ولو لم يلائم أياً منها أو لاءمها جميعاً لاعتُبر شاذاً "[٣٠].

ولكن أيّهما تختص به اللغة الشعرية ؟ بالصفة باعتبارها محدّداً أم بالنعت باعتباره حشواً ؟ ويجيب كوهن " بأن الحشو مقوّم يميّز اللغة الشعرية "[٣١].

فالشعرية لا تكمن في الألفاظ ذاتها فـ " لا يوجد لسان شعري إذا كنا نقصد بكلمة لسان مجموعة الكلمات ، ولكن توجد لغة شعرية إذا كان المقصود بلغة تأليف الكلمات فيما بينها أو تركيبها في جمل "[٣٢] وشعرية الجملة ليست " بفضل مضمونها لكن بفضل بنيتها "[٣٣] وليست البنية هنا تخص الجملة فقط وإنما تهم تعالق الجمل كذلك وهو ما يفرد له كوهن قسماً من دراسته النظرية للنصوص ويسمّيه الوصل ويسمح الوصل بتوجيه الاهتمام إلى تعاقب الجمل " أي إلى الخطاب "[٣٤].

ويتساءل كوهن " هل توجد من وجهة نظر دلالية قواعد خاصة بوظيفة الوصل ؟ ليجيب " أن كل وصل يحقق وحدة معنوية ما بين الألفاظ التي يصل بعضها ببعض ونجد أنفسنا بهذا الطرح أمام الوجه الدلالي للقاعدة النحوية[٣٥] فأطراف الوصل ينبغي أن يجمعها مجال خطابي واحد و" يجب أن تكون هناك فكرة هي التي تشكل الموضوع المشترك وغالباً ما يقوم عنوان الخطاب بهذه الوظيفة "[٣٦].

ولكن أين لذة المفاجأة إذا كانت الوحدات تتالى بشكل منطقي منتظر ؟ إنّ وظيفة الانزياح هنا ذات أهمية بالغة فـ " القطع " أو الانتقال المفاجيء غير المتوقع هو مقوّم دائم الحضور في الشعر[٣٧] إذ لغة الشعر هي إلغاء لتسلسل الأفكار و" في اللحظة التي يتمّ فيها تدخل الجملة الطفيلية ترتقي القصيدة أعلى درجات القوة وبحذف هذه الجملة لا يخسر مضمون المقطوعة شيئاً من مادته في حين أن الشعر على العكس من ذلك يخسر الكثير من قوّته "[٣٨].

لذلك كان اعتماد الشعر على الانقطاع (أو القطع) كلياً حتى إننا "لا نلاحظ في الشعر الانقطاع على مستوى بين الجمل وحسب بل قد نعثر عليه داخل نفس الجملة .. "[٣٩] وهذا القطع داخل الجملة الواحدة بين عناصرها ينبني أساساً على المنافرة ويقدّم كوهن جملتين للبرهنة :

١ - بول أشقر وطويل ، ٢ - بول أشقر وشريف .

وبقدر ما تَحَقَّقَ الانسجام والتناسب في منطق الإسناد في الجملة الأولى بدت الجملة الثانية غير متناسبة إذ " يسند أحد المسندين إلى الشخص الملموس والمسند الآخر يسند إلى الشخص في بعده النفسي"[٤٠].

وهذا الاختلاف في انتماء الكلمات إلى مجالات خطابية مختلفة (مثلاً : ما هو إنساني وما هو غير إنساني) هو الذي يحقق الانزياح

الذي عليه تقوم شعرية النص ، وبه تتحقق وظيفته القصوى : الوظيفة الشعرية التي لا تتحقق حسب كوهن إلا " بخرق قانون اللغة العادية "[41] فـ " الأسلوب خطأ ولكن ليس كل خطأ أسلوبياً "[42] الخطأ الشعري " هو إخراج اللفظ من معجمه الوضعي المألوف إلى معجم إيجابي يقول كوهن ناقلاً عن هيجل " مادامت الكلمات نفسها مجرّد دلائل للتمثيلات فإن مصدر اللغة الشعرية لا ينبغي البحث عنه في اختيار الكلمات وفي طريقة ضم بعضها إلى البعض الآخر ... ولكن في طريقة التمثيل "[43] فالناس كلهم يرون السماء الرمادية رمادية ولكن هل هي حزينة بالنسبة إليهم جميعاً "[44].

إن " الجملة الشعرية تسند إلى ألفاظها وظيفة " يعجز معنى الألفاظ عن أدائها "[45] وغاية الجملة الشعرية هي الاستعارة التي تؤسسها الصورة " إلا أن الاستعارة الشعرية ليست مجرّد تغيّر في المعنى إنها تغيّر في طبيعة أو نمط المعنى ، انتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي "[46] من هذا المنطلق ندرك الشعرية في بيت إلوار:

La terre est bleue comme une الأرض زرقاء مثل برتقالة orange .

فلأجل أن ينبثق الإيحاء (أي الشعر) ينبغي ألا يكون بين المدلول الأول والمدلول الثاني للدّال أيّ عنصر مشترك وحينئذ فقط يبرز المعنى الشعري[47] ويعتبر كوهن أن الاستعارة الشعرية هي انتقال من لغة المطابقة إلى لغة الإيحاء ، إذ تفقد الكلمات دلالتها في مستوى اللغة الأول وتستعيدها في المستوى الثاني ويمثل كوهن لها بالجدول التالي[48]:

الدال

↓

دلالة المطابقة .... = المدلول ١ .... ١

↓

الوظيفة

دلالة الإيحاء .... = المدلول ٢ - - - - - - >

" إن اللاتوازي لم يعد مجرّد انزياح مجاني ، فقد لا يلعب في حالات معيّنة إلا دوراً مساعداً بأن يكون في خدمة الوزن والقافية ، وفي حالات أخرى يتكفل بإبراز كلمة ما ، إلا أن هذه ليست هي وظيفته الأساسية ، فالشعر الحديث يستخدمه باستمرار وهكذا يؤكد بأنه موجّه إلى غاية خاصة ويظهر ذلك في عدم التوافق بين الوزن والتركيب "[٤٩].

ويثير كوهن في خاتمة عمله السؤال : " لم الاستعارة ؟ ولم تغيير المعنى ؟ ولماذا لا يشار إلى الأشياء بأسمائها ؟ لماذا يقال هذا المنجل الذهبي ولا يقال ببساطة الهلال ؟ "[٥٠] ليجيب بأن القانون المفهومي (المألوف) لا يمكن أن يجتمع مع القانون الانفعالي في حضن نفس الوعي ، ولا يمكن للدال أن يتضمن مدلولين متنافيين فكان على الشعر أن يقطع الرابط القائم بين الدال والمفهوم لأجل استبداله بالانفعال وأن يجمد القانون القديم لأجل استخدام القانون الجديد ، وليست الاستعارة ، عنده ، مجرّد تغيير في المعنى بل هي مسخ هذا المعنى ، والكلمة الشعرية هي في نفس الآن موت وانبعاث للغة[٥١] وهو موت وانبعاث دائمان إذ الدلالة الإيحائية سرعان ما تصبح بفعل انتشارها ، وتداولها وابتذالها ، أقرب إلى الدلالة المفهومية ، ولابد حينذاك من إعادة خرق اللغة :

الدال

دلالة المطابقة .... = المدلول ١ .... ١

دلالة إيحاء .... = المدلول ٢ وظيفة ← دلالة مطابقة ← الدال

دلالة إيحاء ← المدلول ٣ ← الوظيفة

٢ - ريفاتير (ميشال) و" السياق الأسلوبي " :

ينحصر مفهوم النص عند ريفاتير في أدبيته وتنحصر الأدبية في النص " فلا أدبية ، في رأيه ، خارج نطاق النص ، ولا وجود لنص أدبي مجرّد من الأدبية "(٥٢).

وقد عمد ريفاتير إلى الاستفادة من أعمال معاصريه وبشكل خاص أعمال ياكبسون فأخذ عنه " الوظيفة الإنشائية " للنص ليدرجها ضمن ما أطلق عليه " الوظيفة الأسلوبية " وألحّ على ملازمة الظاهرة الأسلوبية للنص وألغى " تبعاً لذلك - كل مرجعية للغة المؤلّف بل وللمعايير المشتركة(٥٣) فلجأ ريفاتير - من أجل ذلك - إلى الإغراق في الاهتمام ببنية النص أساساً واختيار البنيوية منهجاً إجرائياً مكّنه من تبين ظاهرة التفاعل بين عناصر الجهاز اللغوي للنص (ولذلك عُرفت أسلوبية ريفاتير " بالأسلوبية الهيكلية " وكان عنوان أول كتبه " محاولات في الأسلوبية الهيكلية ").

وقد استند ريفاتير في التمييز بين الكلام العادي والكلام الأدبي المقتضي للخصائص الأسلوبية إلى معطيات نظرية الإخبار (Théorie d`information) التي ترى أن الكلام يقوم على مستويين مستوى الإخبار ومستوى الإيحاء ، فغاية الباث في مستوى الأخبار أن ينهي الكلام إلى سمع المتلقي فيفهمه كما هو على عواهنه في حين أن غايته في مستوى

الإيحاء أن يوجه المتلقي إلى فهم معنى مخصوص بأساليب متعدّدة مختلفة ودور الأسلوبية هو أن تكشف عن تلك الأساليب وأن تحددها ، وقد استفاد ريفاتير من النظرية السلوكية في علم النفس (إثارة --> استجابة) في تحديد تعريفه للأسلوب إذ أقرّ أنه " تكثيف لطاقات التعبير في اللغة يضمن التأثير في القارىء والنفاذ إلى صميمه ".

فما يميّز النص الأدبي إنما هو طاقته " الكامنة في تماسك إحالات شكل منه على شكل آخر في ظاهرة ترديد النص لما يقوله برغم تنوّع طريقة القول تنوّعاً دائماً ... وهذا الجهاز هو نواة " المرجع النصي "، ويرى ريفاتير أن المرجع النصي كامن في التحويلات المعجمية التي تطرأ على معطى دلالي ما "(٥٤).

وقد اعتمد ريفاتير ثلاثاً من خاصيات الملفوظ الأدبي لتحديد المرجع النصي :

١ - النص الأدبي يتكوّن بالتوسّع انطلاقاً من وحدات معنوية أصغر من النص الذي تولده .

٢ - هذه الاشتقاقات قائمة الذات بما أنها تكتفي بنفسها ... والمرجع النصي يبقى ضمنياً وإن كان القارىء يستطيع حصره .

٣ - ليست الكلمات التي تحقق الاشتقاق ملفوظات مباشرة وإنما هي ملفوظات غير مباشرة ، استعارية أو كنائية .

فنقطة الانطلاق هي المعنى (le sème) ... والحاصل في النهاية هو النص ..." (٥٥) ويعتبر ريفاتير أن " المباشرة الشكلانية " هي الكفيلة وحدها بكشف الخصوصية الشعرية في النص إذ تهتم (المباشرة الشكلانية) بالنص في شكله وفي علاقاته الداخلية الكامنة بين ألفاظه وتعتبر أن قوام النص الألفاظ لا الأفكار ، والدوال لا المدلولات ، والكلمات لا الأشياء .

ويقيم ريفاتير خصوصية الأسلوب على مبدإ التجوّز أو الخروج على القاعدة (عدول) والتجوّز عنده نوعان نوع تهتمّ به البلاغة ويتمثل في مخالفة القاعدة السائدة والخروج على تقاليد الكتابة ، ونوع يقوم على " الخطإ " (بعبارة كوهن) فيه إخراجٌ للغة عن نمطها الذي تخضع له وعبورٌ بها إلى الشاذ .

ومفهوم التجوز سُبق إليه ريفاتير إلا أن أسلافه عجزوا عن ضبط حدّ النمط المتواضع عليه وخصائصه ، وقد رأى لذلك استبدال مفهوم الاستعمال (بما فيه من تعمية وإيهام) بمفهوم السياق الأسلوبي فربط بذلك مفهوم النمط العادي ببنية النص فالنص نفسه يحمل في طياته النمط والتجوّز في نفس الوقت .

والنص باعتباره خطاباً ، قائمٌ على العديد من العناصر (دلالية - لسانية - أسلوبية) لا يهمّ الأسلوبيَّ منها إلا ما خرج عن الحدّ ففاجأ القارىءَ سواء أكان لفظاً أم تركيباً أم إيقاعاً أم صورة ... ويلاحظ ريفاتير أن المفاجأة إذا تكررت في شكلها ذاته ونظير سياقها الأول فقدت مفاجأتها ويخلص بذلك إلى وضع مقياس التشبع (Saturation) لضبط درجة أهمية المفاجأة وإلى تأكيد أن الطاقة التأثيرية للخصيصة الأسلوبية تتناسب تناسباً عكسياً مع تواترها فكلما تواترت نفس الخصيصة ضعفت قيمتها الأسلوبية .

ويعتبر ريفاتير أن البحث الموضوعي يقتضي أن ينطلق الدارس الأسلوبي مما يستقر في نفسه باعتباره قارئاً . ومن هذه النقطة وضع فكرة القارىء المخبر سواء أكان هذا القارىء المخبر هو نفسه الدارس الأسلوبي أم غيره(٥٦) وفكرة القارىء المخبر ليست من ابتكار ريفاتير إذ اللساني أيضاً يعتمد المخبر إلا أن اللساني يشترط في المخبر أن يكون طبيعياً ساذجاً لا يتكلم عن إعداد مسبق في حين أن ريفاتير يشترط أن يكون المخبر ذكياً مطلعاً على الآداب حتى تكون ردود فعله واستجاباته

مركّزة ، ويحسن في نظر ريفاتير ، أن يتعدد القراء المخبرون للنص الواحد إذ في ذلك ضمان أكثر للوقوف على مواطن التجوّز الحقيقية والهامة[٥٧].

وليس ثمة – في نظره – خطر في تغيّر الأذواق والأنماط على موضوعية البحث الأسلوبي لأن انطباعات القراء المخبرين " لن تستخدم إلا كمؤشرات على وجود أسبابها "[٥٨] و" ليس استخدام القارىء النموذجي سوى الخطوة الأولى لجمع المؤشرات "[٥٩].

إن العنصر الأساسي في هذا الإجراء الذي يقترحه ريفاتير يكمن في أنه يضع تحديداً يميّز بوضوح بين باعث التلقي والسياق الثقافي المحيط بعملية التلقي فاستجابات القارىء لا تصلح إلا بالنسبة إلى حالة اللغة التي يعرفها "[٦٠] وكل تغيير أو تطوّر للغة يؤدي إلى أحد نوعين من الخطإ أو كليهما :

١ – خطأ الإضافة الذي يتمثل في اعتبار العناصر اللغوية العادية في عصرها ، ذات ميزة أسلوبية (كأسماء الأماكن والعناصر البدوية في الشعر الجاهلي) .

٢ – خطأ الحذف ويتعلق بعناصر أسلوبية ذات مزية في النص الأصلي كتجديدات مستحدثة لكنها استُوعِبت مع الزمن "[٦١].

ويختلف ريفاتير في هذه النقطة مع سبتزر في موقفه الانطباعي " فبينما يعتمد ريفاتير على نوع من السلوك الموضوعي نجد سبتزر يعزو إلى تفصيل معيّن ارتباطاً أساسياً بنفسية المؤلف ثم يحاول ضبط هذا الفرض باختبار تفصيلات بارزة أخرى مماثلة في نفس النص "[٦٢].

فمع ريفاتير بلغ البحث الأسلوبي أقصى درجات ارتباطه بالنص وتمّ قتل المؤلف ووأدُه نهائياً لتصبح علاقة النص بمؤلفه باهتة هامشية وليتضخم في المقابل حجم الأهمية المعطاة للقارىء .

الهوامش

١ - عن رينيه ولّك R. WELLEK نقلا عن أحمد درويش : " الأسلوب والأسلوبية ". ضمن مجلّة "فصول " مج ٥ - ع١ . ص ٦٧ .
٢ - ليو سبتزر Léo Spitzer لساني نمساوي مختص في الألسُن والآداب الرّومنية .
٣ - انظر فيتور مانويل دي أجيبار إي سيلفا : الأسلوبية علم وتاريخ . ترجمة د. سليمان العطّار ضمن " فصول " مج ١ - ع ٢ . ص ١٣٧ .
٤ - Pierre Guiraud et Pierre Kuentz : La Stylistique (Lectures) éd. Klincksieck. Paris 1978. p. 139 - 140.
٥ - المرجع نفسه .
٦ - جان كوهن J. Cohen ناقد فرنسي من روّاد الإنشائية (Poétique) ومن أبرز المدافعين عن مكانتها في الدرس النقدي .
٧ - صلاح فضل : علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته . بيروت . دار الآفاق الجديدة ١٩٨٥ - ص ٢٧٨.
٨ - محمد الهادي الطرابلسي ": النص الأدبي وقضاياه . ضمن " فصول " مج ٥ - ع١ . ص ١٢٥ .
٩ - ج. كوهن : بنية اللغة الشعرية . ترجمة محمد الولي ومحمد العمري . الدار البيضاء . دار توبقال ١٩٨٦ ص ١٥ .
١٠ - السابق ١٧ .
١١ - السابق .
١٢ - السابق .
١٣ - السابق .
١٤ - السابق .
١٥ - السابق ٥٢ .
١٦ - السابق ٧١ .
١٧ - السابق ٦٩ .
١٨ - السابق ٧٤ .
١٩ - السابق .
٢٠ - السابق ٨٣ .
٢١ - السابق ٨٨ .
٢٢ - السابق ٩٥ .
٢٣ - السابق ١٠٥ .
٢٤ - السابق ١٢٢ .
٢٥ - السابق .
٢٦ - السابق ١٢٩ .
٢٧ - السابق ١٢٨ .
٢٨ - السابق ١٣١ .
٢٩ - السابق ١٣٣ .
٣٠ - السابق ١٣٥ .
٣١ - السابق ١٤٢ .
٣٢ - السابق ١٤٥ .

٣٣ - السابق
٣٤ - السابق ١٥٨ .
٣٥ - السابق ١٥٩ .
٣٦ - السابق ١٦١ .
٣٧ - السابق ١٦٣ .
٣٨ - السابق ١٦٦ .
٣٩ - السابق ١٦٨ .
٤٠ - السابق .
٤١ - السابق ١٩١ .
٤٢ - السابق ١٩٣ .
٤٣ - السابق ١٩٨ .
٤٤ - السابق ١٩٩ .
٤٥ - السابق ٢٠٢ .
٤٦ - السابق ٢٠٥ .
٤٧ - السابق ٢٠٥ - ٢٠٦ .
٤٨ - السابق ٢٠٧ .
٤٩ - السابق ٢١٣ .
٥٠ - السابق ٢١٤ .
٥١ - السابق ٢١٤ .
٥٢ - محمد الهادي الطرابلسي - المرجع السابق ١٢٢ . (وهو مرجع أساسي في عملنا هذا) .
٥٣ - Guiraud - Kuentz - المرجع السابق ١٥٥ .
٥٤ - محمد الهادي الطرابلسي . المرجع السابق ١٢٤ .
٥٥ - السابق .
٥٦ - عبدالسلام المسدّي . تقديم كتاب " محاولات في الأسلوبية الهيكلية " لميشال ريفاتير . ضمن حوليات الجامعة التونسية العدد ١٠ / ١٩٧٣ ص ٢٨٣ - ٢٨٥ .
٥٧ - المرجع نفسه .
٥٨ - صلاح فضل . المرجع السابق ١٨٨ .
٥٩ - السابق ١٩٠ .
٦٠ - السابق ١٩٠ - ١٩١ .
٦١ - السابق ١٩١ .
٦٢ - السابق ١٩٠ .

* * *